

DIRECCIÓN

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EJECUTIVO

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1875-7039>

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1758-6071>

María Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-3286-7392>

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-2414-479X>

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EDITORIAL

Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

Beatriz Colombi. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9056-9457>

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1066-9333>

Fernando Degiovanni. City University of New York, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0003-2121-924X>

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Roberto González Echevarría. Yale University, Estados Unidos

Beatriz González Stephan. Rice University, Estados Unidos

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1048-243X>

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9454-2008>

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Julio Ramos. University of California, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0002-7063-9833>

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, España
<https://orcid.org/0000-0002-1972-6579>

Laura Scarano. Universidad Nacional de Mar del Plata. CONICET, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-1417-3004>

Saúl Sosnowski. University of Maryland, College Park, Estados Unidos

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

SECRETARÍA DE REDACCIÓN Y EDICIÓN

Milagros Ferreyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Agustina Giuggia. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Constanza Lucía Tanner. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

CONSEJO DE REDACCIÓN

Facundo Gabriel Casas Caro. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Silvia Karina Lanza. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carla Valeria Pereyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ayelén Salas Moyano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESPONSABLE DE RESEÑAS

Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

CORRECCIÓN DE INGLÉS Y PORTUGUÉS

María Paula Álvarez de Miguel. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

PRODUCCIÓN TÉCNICA EDITORIAL

Gestora y editora técnica OJS:

Mariana Valdez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-0239-1247>

Editora técnica:

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DIFUSIÓN

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DISEÑO DE TAPA Y ENCABEZADO

Manuel Coll. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ENCARGADAS DE DOSSIER EN RECIAL N° 23

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Katia Viera. Universidad Nacional de Córdoba/ Conicet, Argentina

REVISORES DE ARTÍCULOS

Laura Demaría, University of Maryland, College Park. EEUU

Bernardo Carrizo. Fac. de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral

Ewa Kobylecka-Piwońska. Depto de Filología Hispánica Universidad de Lodz, Polonia

Maia Lucía Bradford. Universidad Nacional del Nordeste/ Conicet

Loreley El Jaber. Universidad de Buenos Aires/ UNA/ Conicet
Cecilia Defagó, Universidad Nacional de Córdoba
Lucía Cantamutto. CIEDIS-Universidad Nacional de Río Negro/ Conicet
María de los Angeles. Montes. Universidad Nacional de Córdoba IDH /Conicet
Graciela Ferrero. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba
Nicolás Coria Nogueira. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Leandro Bohonhoff. Universidad Nacional de Rosario
Marcela Croce. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Edgardo Horacio Berg. Universidad Nacional de Mar del Plata
Maccioni Franca. Universidad Nacional de Córdoba IDH/ Conicet
Silvia Rossana Nofal. Universidad Nacional de Tucumán/ Conicet
Matía Polo. Universidad Complutense de Madrid
María Gabriela Battaglia. Universidad Nacional de Rosario
María Fernanda Alle. IECH – Universidad Nacional de Rosario /Conicet
Alejandra Mailhe, Universidad Nacional de La Plata/ Conicet

ÍNDICE RECIAL Nº 23

DOSSIER

Configuraciones de La Habana en las escrituras-texturas cubanas recientes

Introducción

Katia Viera y Nancy Calomarde

Un recorrido por la ciudad negada: revistas digitales y nuevos sujetos en La Habana de principios del nuevo siglo

Laura Maccioni

Sobre el arte de no pertenecer: la experiencia del pos-exilio en *Hemos llegado a Ilión* de Magali Alabau

María Lucía Puppo

Archivo: “Vivir en el interior de una memoria portátil”

Lizabel Mónica

La Habana múltiple. Imaginarios históricos y experiencias urbanas en la literatura cubana

Ignacio Iriarte

Una caja de resonancias: Los (noventa) archivos habaneros de Dainerys Machado Vento

Elzbieta Sklodowska

El tropo de La Habana/La Vana en Jamila Medina Ríos

Liuvan Herrera Carpio

Conexiones imaginarias de La Habana esquiva (1968-2017)

Elizabeth Mirabal

Entre La Habana revolucionaria y La Habana distópica. Tres representaciones de la ciudad en el cine cubano

Reynaldo Lastre

El paisaje portuario, repositorio de la historia habanera

Yaneli Leal del Ojo de la Cruz

Llegar a La Habana en el siglo XXI

Jorge Fornet

Formas distópicas alternativas para destruir y repensar el motivo insular/caribeño en dos ficciones cubanas del siglo XXI

Susana Haug

Mirar la ciudad desde una alcantarilla. Ficciones (post) urbanas

Nancy Calomarde

La Habana en el siglo XXI: una ciudad leída, generada, desbordada

Katia Viera

Texturas de La Habana

Tres palabras como decir Apaga - la – candela

Nara Mansur Cao

La Habana era emo y ahora tiene un diente de oro

Martha Luisa Hernández Cadenas (Martica Minipunto)

Murales y Regalos en La Habana

Yulier Rodríguez Pérez (Yulier P)

¿Cómo habitamos un gesto en La Habana?

Karina Pino

Di positivo al asombro (*memorias desde la fiebre*)

Agnieska Hernández

La Habana que habito

Kaloian Santos Cabrera

TEMA LIBRE

Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13

Sofía Battilana

Eres falsa y embustera. El concepto de la mala mujer en el cancionero de Los Chichos.

Juan Carlos Rodríguez-Centeno

Isabel Jorquera-Fuertes

Prestar oídos al poema. Escucha y afectividad en la poesía argentina reciente

Matías Moscardi

Ángel Guido, rector de la Universidad Nacional del Litoral (1948-1950): la pregunta por la emancipación en algunos de sus *textos olvidados*

María Florencia Antequera

Formas de tratamiento y construcción de la imagen social: nuevos usos de jóvenes hablantes cordobeses en Twitter

Nazira Günther

La identidad y otras razones para quemar París: *París y el odio* de Matías Alinovi

Christian Escobar-Jiménez

RESEÑAS

El relato y sus paradojas: memorias en conflicto y cuentos de guerra

María Jesús Benites

Gasquet, A. (2021) Orientalismo literario argentino. De Esteban Echeverría a Roberto Arlt (304 pp.) Palgrave Macmillan

Sebastián Díaz Martínez

Pratt, Mary Louise, (2022) Anhelos planetarios (340pp). Durham: Duke University Press

Valentina Villarraga

DOSSIER

**Configuraciones de La Habana en las escrituras-texturas
cubanas recientes**

Introducción. Configuraciones de La Habana en escrituras-texturas recientes

Katia Viera

Universidad Nacional de Córdoba / Conicet

katiaviera4@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7476-3586

Nancy Calomarde

Universidad Nacional de Córdoba

Nancycalomarde@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0003-1875-7039

La Habana se ha configurado a lo largo de la historia del último siglo no solo como una de las ciudades míticas para la cultura latinoamericana, sino también como una imagen reproducida al infinito a través de textos, pinturas, fotografías, temas musicales, periódicos, folletos turísticos. Sus transformaciones materiales, simbólicas y políticas siguen interpelando nuestros vínculos entre el continente y sus islas, entre la tierra y el mar, siguen exhibiendo las preguntas por la heterogénea condición archipelar (Benítez Rojo, 1989, p. 10) de nuestras memorias y culturas. La experiencia de fin de mundo a la que nos ha arrojado este inicio de milenio nos invita a releer esos espacios latinoamericanos de densidad simbólica, cultural y política para pensarnos en nuestros devenires y por-venires. Con este trabajo nos unimos a aquel gesto y, también, al amplio desarrollo crítico en torno a los modos en que ha sido configurada La Habana a lo largo de la historia cultural. Sin ninguna pretensión totalizante, las intervenciones aquí propuestas procuran pensar las formas (estéticas) del movimiento de una territorialidad —entre el espesor y el afantasmamiento— en sus escrituras/texturas. Este Dossier surge de esa curiosidad.

Ya por el año 2010, en el texto del catálogo, preparado como parte de su tarea curatorial para la muestra *Atlas. Cómo llevar un mundo a cuestas*, que reunió a centenares de artistas de diversas partes del globo y que se expuso en el museo Reina Sofía de Madrid, el filósofo y crítico francés Didi-Huberman señalaba que “hacer un mapa es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo”, y añadía de manera inmediata que la praxis se continúa en su desarme para “dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde pensábamos que había fronteras” (Didi-Huberman, 2010, p. 3). Así planteado el problema, si



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ni escritura tiene que ver con representación ni cartografía con inscripción mimética, ambas nociones en su diálogo negocian una zona de desborde, creación y reinvencción. De este modo, las acciones de territorializar, mapear, al igual que la de escribir, implicarían en conjunto — para Deleuze y Guattari tanto como para Didi-Huberman— las de forjar otro territorio, vale decir, desafiar el archivo de imágenes instituidas por la tradición; en suma, territorializar a contrapelo. Volver a mirar pareciera configurar la demanda performativa que emerge de tales teorías, volver a reconfigurar el espacio no para retornar otra ficción de archivo cartográfico sino como operación vanguardista, para desandararlo en las formas de la deconstrucción de sus enunciados teleológicos, para poner en jaque sus operaciones de recorte, el trazado de sus límites y el sistema de coordenadas a través de las cuales se administraron lugares, sujetos y discursos en la economía social de una región. Vale decir, se trataría de escribir como asalto, como asedio, como dislocación y reterritorialización antes que como representación y significación.

Es a partir de esta forma de pensar/forjar la espacialidad, en estrecho vínculo con la práctica escritural, que la noción de experiencias de territorialidad abre otro camino posible en el interior del archiconocido binomio naturaleza y cultura con el cual se ciñen, en ocasiones, los caprichosos diálogos entre la estética, la topografía, la imagología y la política. Abre otro camino, insistimos, en el sentido de una forma-concepto que explora y expande las ficciones de poder, las transformaciones de los vínculos de lo humano y lo no humano, lo cultural y lo natural, vínculos, en todo caso, mediados por las operaciones del arte en el contexto del “después del después” (De la Campa, 2017) o de “nuestra tardía Modernidad” (Anderman, 2018, p. 22); esto es, en el más allá de ese destino que pareció configurar la modernidad. Dicho esto, asumimos no solo la tensión que implica pensar La Habana en esos términos, sino la complejidad de sus heterogéneas temporalidades y la sospecha acerca del lugar común de “ciudad por fuera del tiempo” que la resistente opacidad de sus edificios devuelve al fotógrafo fugaz. En este Dossier nos proponemos, entonces, revisar algunas de esas reconfiguraciones teóricas y críticas en torno a los vínculos entre espacio y escritura, producidas en los últimos años del siglo pasado y los primeros del XXI y sus vínculos con la manera de leer, tocar, escuchar, mirar e imaginar La Habana. En este contexto, proyectamos armar un dispositivo de lectura que entienda las inscripciones de la ciudad como formas de escritura no atadas a la tradición y gramáticas literarias, aunque con la atención puesta en las huellas de su hiperpresencia como artefacto literario. La ficción literaria de la ciudad se vuelve *poeisis* en nuestras lecturas, en tanto matriz poética que permea y se deja atravesar por diversas formas del arte que asumen los debates de su tiempo en torno a cómo habitar/des-habitar una ciudad saturada de imágenes y de textos, de mitos, de restos.

En el caso particular de Cuba, la ciudad habanera no ha sido solo un fenómeno físico de interés arquitectónico y social, sino también aquella que insistentemente ha sido recreada por la literatura (y otras formas del arte) que han posibilitado entenderla, con el tiempo, desde un perfil mítico y simbólico. Aquella ha estado históricamente construida a partir de una red de significados que se desprenden de una densa trama de textos producidos en ese lugar convulso, contradictorio, ruinoso, utópico, ideal, y que es a un tiempo casa, exilio, jardín invisible. Dentro del amplio corpus teórico examinado para la comprensión de las ciudades y de los modos en que ellas son configuradas en las escrituras contemporáneas existe una pluralidad de enfoques



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

epistémicos que dificulta —a la vez que provoca un acercamiento complejo al tema— la adherencia a una categoría teórica en particular. Para comprender las escrituras de La Habana nos hemos desplazado del enfoque topográfico del espacio en pos de favorecer un enfoque transdisciplinar, en el que “encarne” como la Imago lezamiana, habilite la concurrencia de temporalidades e imaginarios y permita crear, de nuevo, la ciudad (Viera, 2022). Hemos asumido un punto de vista que nos permita deconstruir la lógica binaria árbol-raíz y propiciar un tipo de acercamiento epistemológico, “rizomático” (Deleuze y Guattari, 2004), al espacio, que admita abordar la complejidad de un sistema expansivo, imprevisible y tentacular (Díaz, 2007) que se extiende por debajo de lo que vemos a simple vista, pero también la antinomia naturaleza-cultura para pensar la ciudad en sus múltiples ensamblajes de tiempos, agencias, materialidades, vitalidades y memorias (Calomarde, 2022, p. 9). Este enfoque, nos deja leer La Habana desde lo múltiple, un espacio donde hay líneas de fuga (Calomarde 2018, p. 129), pérdida de predicciones, contingencia, desbordes (Díaz, 2007).

Los artículos de este Dossier están dispuestos de un modo no jerárquico ni temático, pues lo que nos interesa es que ellos sean capaces de dar cuenta de una Habana que busca a otra y a otra y otra más en un gesto incansable de revueltas, asunciones, revisiones, revisitaciones y (re)creaciones de una ciudad plural, una ciudad que se refunda, se repliega y encuentra nuevos modos de estar en el mundo. Son, sin embargo, caprichosos algunos semas que vuelven y revuelven la ciudad. La Habana como metáfora: de la ciudad-paisaje de las columnas a la ciudad de las ruinas, pero también de su negación o elusión, cuyo movimiento aparece en textos tales como “La Habana múltiple. Imaginarios históricos y experiencias urbanas en la literatura cubana”, de Ignacio Iriarte; en “Conexiones imaginarias de La Habana esquiva (1968-2017)”, de Elizabeth Mirabal o “Entre La Habana revolucionaria y La Habana distópica. Tres representaciones de la ciudad en el cine cubano”, de Reynaldo Lastre. En el primero de ellos, su autor regresa a La Habana de los 90 a través de la ciudad que Antonio José Ponte construye en “Un arte de hacer ruinas” para hacer visible ese espacio fragmentado a la luz de las imágenes construidas por José Lezama Lima y Alejo Carpentier. En un segundo movimiento, Iriarte se centra en la relectura de una película de Mijail Kalatózov, *Soy Cuba*, y en el texto autobiográfico *La mala memoria*, de Heberto Padilla, a partir de la hipótesis de que la disolución de la URSS resulta una clave para pensar la transformación de la ciudad. Las metáforas teóricas de barroco de Walter Benjamin y las ruinas de Antonio J. Ponte y de Iván de la Nuez le sirven de apoyo para reevaluar el rol de las relaciones ruso-cubanas a la hora de comprender la ciudad de Padilla. En el tercer apartado, el crítico se focaliza en la película *La obra del siglo* (2015) para reflexionar críticamente acerca de la fractura de esa relación y el impacto que esta tiene sobre la configuración del espacio urbano. Como un movimiento complementario, realiza una comparación contrastiva entre las experiencias urbanas que se registran en los textos del corpus. Por un lado, se centra en los trabajos de Ponte e Iván de la Nuez y, por el otro, en la novela *9550: una posible interpretación del azul* (2014), de Abel Arcos para procesar la experiencia cercana-lejana de Rusia, la nostalgia por las ruinas, y la idea de lo soviético como un futuro. El último tramo de su trabajo está concebido como una lectura de la ciudad del presente a partir del análisis del imaginario urbano que construye Arcos, donde la fragmentación ha reemplazado a la alegoría, donde no hay centro, apenas una escritura difusa que proyecta, en la perspectiva de Iriarte, una nueva forma-tachadura. Mientras,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Elizabeth Mirabal en su trabajo “Conexiones imaginarias de La Habana esquiva (1968-2017)” analiza el concepto de lo esquivo en el imaginario cultural de la segunda mitad del siglo XX. Para ello, apela a un corpus heterogéneo conformado por ensayos, documentales, libros y otras producciones culturales asociadas a María Zambrano, Alejo Carpentier, Dulce María Loynaz, Guillermo Cabrera Infante y Anna Veltfort. A partir de esos textos se interroga por las razones de ese devenir esquivo de la ciudad y por la forma de esos trazos en las escrituras. La autora se propone releer, a contrapelo de la mitificación imagética de la ciudad, el espacio “desdeñoso, áspero y huraño” que habita en ella, lo elidido y esquivo que, sin embargo, emerge en la violencia de ciertas formas. Arguye, en su lectura, que los niveles de sobresaturación producen un desdibujamiento de la experiencia urbana traducida en espejismos, en tanto que disfraces deformantes.

Por su lado, Reynaldo Lastre en “Entre La Habana revolucionaria y La Habana distópica. Tres representaciones de la ciudad en el cine cubano” parte de la premisa de que La Habana en estos materiales es un espacio socialmente construido que refleja y reproduce las relaciones de poder existentes en la sociedad. En este ensayo, su autor analiza las configuraciones de la capital cubana en los audiovisuales *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez, 2006) y *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021). A pesar de que Lastre realiza un estudio de estos tres exponentes cinematográficos, no escapan de su mapa de referencias los audiovisuales cubanos *Las doce sillas* (1962), *La muerte de un burócrata* (1966), ambos de Tomás Gutiérrez Alea, *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *Se permuta* (1984), *Plaffo demasiado miedo a la vida* (1988), de Juan Carlos Tabío, *María Antonia* (Sergio Giral, 1990), *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío), *Madagascar* (1994), *La vida es silbar* (1998), *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2010), *Terranova* (Alejandro Alonso y Alejandro Pérez, 2020), *No Country for Old Squares* (Yolanda Durán Fernández y Ermitis Blanco, 2015) y *Gloria eterna* (Yimit Ramírez, 2017). En medio de esta cartografía Reynaldo Lastre elige trabajar con los tres materiales arriba mencionados porque le permiten construir tres imágenes que el propio ensayista ha colocado en los subtítulos de su texto: “La Habana revolucionaria”, “Las Habanas marginales en el ocaso del socialismo” y “La Habana distópica del postsocialismo”. Para el autor, la primera Habana funciona como intermediaria entre la Revolución cubana y la conformación del intelectual protagonista a lo largo de los primeros años 60, mientras que en Las Habanas marginales, “en franca contraposición con el Sergio de *Memorias del subdesarrollo*, los personajes no son intelectuales, ni habaneros, ni de la clase burguesa que huyó del país luego de los sucesos de 1959”, sino que sus percepciones de esta ciudad están en el lado opuesto, incluso, después de la crisis económica y de legitimación política sufrida por el gobierno durante el Periodo Especial”. Por último, la exploración de *Tundra* le permite a Lastre sostener que en el espacio urbano de *Tundra* los habitantes normalizan la crisis social y política de su entorno, y si bien La Habana es un espacio habitado por monstruos, no hay épica ni esquemas de supervivencia postapocalíptica.

En otro conjunto de artículos, encontramos el vínculo de la ciudad con el mar, es el caso por ejemplo de “El paisaje portuario, repositorio de la historia habanera”, de Yaneli Leal en el que se realiza una valoración patrimonial del puerto habanero, entendiéndolo como parte constituyente del paisaje histórico de la ciudad. En ese sentido, su autora reconoce que “la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

herencia cultural de la bahía y de los vínculos históricos establecidos con la ciudad y su población” resulta significativa para la regeneración de sentimientos afectivos y para la conservación del lugar. A partir de nociones teórico-conceptuales relacionadas con el paisaje, la observación del sitio y el análisis de imágenes históricas, de obras de arte (provenientes de los archivos de la Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de la Ciudad y del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana) y de textos ficcionales o no (de la Condesa de Merlin, Jorge Mañach, Alejo Carpentier, Zoe Valdés, Ángel Augier, Reinaldo Arenas, Miguel Barnet, María Elena Llana o Leonardo Padura), Yaneli Leal construye un texto que, según reza en sus epígrafes —“La Habana fue ante todo su puerto, El paisaje natural en la percepción del puerto, El paisaje antropizado, la perspectiva del puerto”—, traza un recorrido que se desplaza de la interpretación y valoración de monumentos hacia una valoración estética del conjunto. Lo anterior le permite realizar un mapa de “la riqueza y variedad del patrimonio mueble, inmueble e inmaterial” de la bahía habanera y del lugar que durante siglos ocupó el puerto habanero como centro neurálgico de la ciudad. Para la autora, el puerto actual es el resultado de cinco siglos de intensa actividad, medular en la conformación de La Habana y su desarrollo, con huellas culturales evidentes de cada etapa transitada visibles en los significados socialmente compartidos y en elementos de su panorámica visual.

Asimismo, los procesos de desterritorialización y reterritorialización que la experiencia de la ciudad convoca es visible en trabajos tales como “Sobre el arte de no pertenecer: la experiencia del pos-exilio en *Hemos llegado a Ilión* de Magali Alabau”, de María Lucía Puppo. A partir de una perspectiva comparatista y haciendo sistema con un conjunto de trabajos que procesan la condición extraterritorial de la literatura latinoamericana, Puppo se concentra en la reflexión en torno a la experiencia “pos-exílica” en la literatura cubana a partir de las experiencias diaspóricas de las últimas décadas. Recuperando el poema-libro *Hemos llegado a Ilión* (1992) de Magali Alabau, el estudio se focaliza en la voz poética que cuenta el viaje de regreso a La Habana para indagar en la construcción fantasmal (presente en sus archivos) de la ciudad y la subjetividad que se forja en el texto atravesada por las marcas del posexilio y en diálogo con los restos de esa “otra” Ilión o Troya.

Otros trabajos indagan en la pregunta por la experiencia habanera en los contextos más recientes, el uso de las redes, de la virtualidad, la fuga y de la convivencia de temporalidades y territorialidades que promueven afectos y comunidades en La Habana del siglo XXI. Tal es el caso de los textos “Archivo: Vivir en el interior de una memoria portátil”, de Lizabel Mónica y “Un recorrido por la ciudad negada: revistas digitales y nuevos sujetos en La Habana de principios del nuevo siglo”, de Laura Maccioni. El primero trabaja la novela homónima, del escritor cubano Jorge Enrique Lage, en diálogo con la potencialidad de la literatura como material y lugar “de intervención política”. El foco de atención de este artículo está puesto en explicar las imbricaciones producidas en la novela entre la historia personal y la colectiva, entre el individuo y la nación. Luego de un recorrido minucioso por la estructura y el argumento de la obra, de lo que significa archivar en este entorno, del carácter y perfil de los personajes que en ella aparecen, de los intercambios (inter)corporales y de las posibilidades de transitar con libertad de un sexo a otro frente a la heteronormatividad estereotípica, Lizabel Mónica sostiene que si bien la nación está en la órbita de las principales preocupaciones de Lage, en esta novela es aún más fuerte el lugar que ocupan el Estado y su retórica. La investigadora sustenta la idea



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de que esta novela tiene como eje de discusión el rol de la literatura en un contexto de “control y escrutinio” al tiempo que visibiliza modos de crear subjetividades ciudadanas diferentes a las tradicionales y abre hacia la problematización tanto de la diversidad política como de la sexual. Por su lado, Laura Maccioni lee La Habana como un espacio borrado desde el lugar de dos revistas digitales publicadas en esa ciudad durante la primera década del nuevo siglo: *Cacharro(s)* (2003-2005) y *33 y 1/3* (2005-2009), precursoras en el campo de las revistas literarias virtuales. Desde sus páginas, estos *e-zines* pusieron de manifiesto un “dentro” de la ciudad irreconciliable con parte de la pregunta por sus representaciones en los discursos públicos, esa ciudad “negada y negadora” que aparece en los archivos que rescata y en las subjetividades chatarra que explora: los “cachirulos y chirimbolos” y la *pop culture*.

Encontramos, asimismo, vínculos entre otro conjunto de trabajos que articulan cuerpos habaneros en el “después del después” (De la Campa, 2017; Rojas, 2018): “Formas distópicas alternativas para destruir y repensar el motivo insular/caribeño en dos ficciones cubanas del siglo XXI”, de Susana Haug y “Mirar la ciudad desde una alcantarilla. Ficciones (post) urbanas”, de Nancy Calomarde. Por un lado, Susana Haug recupera ideas de Ottmar Ette, Edouard Glissant, Kamau Brathwite y Antonio Benítez Rojo para pensar la inscripción de las literaturas cubanas recientes en el extenso campo de los estudios culturales del Caribe. Frente a lo que Haug reconoce como el “disciplinamiento de saberes provenientes de la teoría, la filosofía, la historia, las ciencias sociales o las ciencias duras”, prefiere situar sus análisis en la indisciplina y en la facultad siempre renovadora, empática y de reconexión que ofrece la literatura como práctica artística en la que tienen lugar codificaciones de la experiencia y el conocimiento humanos. Luego de una amplia caracterización de una zona de las escrituras cubanas recientes, la autora reconoce en aquella un interés por ensayar otros caminos, estéticas, estrategias de visibilización y prácticas de inscripción geopolítica que se apartan del “realismo sociocrítico, con sus dosis de neocostumbrismo, neofolklorismo, neoexotismo y carnaval, practicados con variable éxito y originalidad hacia el fin de siglo XX”. En ese sentido, partiendo de la lectura de la novela *La autopista. The movie* de Jorge Enrique Lage y el cuento “Isla a mediodía” de Anisley Negrín, Haug halla “ciertos parecidos y pulsiones comunes” en dos narradores que escogen salir de La Habana como “único ecosistema o espacio de representación, crítica y derrumbe de la distopía nacional”. Para la autora, “partiendo de la idea de ‘Ultima Thule’ o último lugar del mundo conocido/habitable/urbano que es, simbólicamente, La Habana en el imaginario y el humor popular de los cubanos, para quienes ‘Cuba es La Habana’ y ‘lo demás es campo’, ambos escritores jóvenes parten de una ‘post-Habana’ que, o bien será arrasada en breve bajo el imperio de la globalización, la hiperconexión y la tecnología, es decir, llevada a su ruina no metafórica, sino literal, o bien ya ni si quiera importa como locus enunciativo, registro topográfico, ubicación afectiva, marca de agua en un mapa de la memoria que desaparece de las conciencias de quienes parten y dejan atrás todo paisaje nacional, y toda posibilidad de permanencia/re-inscripción en el recuerdo-archivo cultural de la Isla”.

Por otro lado, Nancy Calomarde en “Mirar la ciudad desde una alcantarilla. Ficciones (post) urbanas”, indaga en los modos de figurar La Habana reciente a partir del libro de relatos *En La Habana no son tan elegantes* (2012), de Jorge Ángel Pérez y la muestra *Epifanías urbanas* (2017), del artista plástico Carlos Garaicoa. El texto crítico se inicia con cuatro escenas: una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

crónica de Teodoro Guerrero de 1846, la referencia a *Tratados en La Habana* (1958), de Lezama Lima, una carta de Virgilio Piñera a Humberto Rodríguez Tomeu, fechada en 1960 luego de su regreso de Buenos Aires, y la presentación en 2017 en Bilbao de la muestra artística de Carlos Garaicoa. Estas escenas funcionan como motivos disparadores para ahondar en un texto que da cuenta de la potencialidad de La Habana como espacio reescrito, reconfigurado, mitificado, deconstruido, a lo largo de los siglos. A partir de una lectura atenta del material estético y literario, Calomarde postula, por un lado, que “las alcantarillas en tanto espacios del desagüe de la ciudad y en tanto dispositivo bifronte de la modernización urbana” pueden ser leídas en Garaicoa como “gesto estético-político de revisión del archivo hipostasiado de imágenes de la ciudad”. Por otro lado, puestas en relación la alcantarilla de Garaicoa con el “solar habanero” de los relatos de Jorge Ángel Pérez, la estudiosa halla la repetición de idénticas marcas (el resto, el desagüe, el desguace, el símbolo de modernización, el borde de la ciudad). En este sentido, para la autora “alcantarilla” y “solar” configuran la metonimia de una imposible experiencia de comunidad, en los términos de Jean Luc Nancy (2000) al tiempo que fundan un espacio “distópico en correspondencia con un imaginario postdiluviano que los funda: la intemperie del después, el escenario del después del fin cuando la catástrofe (ambiental, histórica, política) ha descompuesto el cosmos”.

Otro conjunto de textos de este Dossier ha pensado La Habana como archivo literario, arquitectónico, imagético, musical. Es el caso de los textos “La Habana en el siglo XXI: una ciudad leída, generada, desbordada”, de Katia Viera, “Llegar a La Habana en el siglo XXI”, de Jorge Fonet, “Una caja de resonancias: Los (noventa) archivos habaneros de Dainerys Machado Vento”, de Elzbieta Sklodowska y “El tropo de La Habana/La Vana en Jamila Medina Ríos”, de Liuvan Herrera Carpio. En un trabajo de factura contextual, procurando una especie de atlas de los imaginarios que organizaron los archivos de la ciudad, Katia Viera se pregunta por algunas pervivencias en escrituras recientes. “La Habana en el siglo XXI: una ciudad leída, generada, desbordada”, regresa a la pregunta por los modos de funcionamiento de los archivos de la ciudad en la escritura de los últimos años. Si bien se focaliza en textos de Ahmel Echevarría, Dazra Novak y Jorge Enrique Lage, su trabajo procura mostrar los diálogos que esas hechuras mantienen con otros artificios de la ciudad. Por su parte, en su artículo “Viajeros a La Habana post 90”, Jorge Fonet lee La Habana como un epítome de las lecturas acerca de Cuba que realizan los viajeros latinoamericanos de principios del siglo XXI. A partir de un punto de quiebre que el autor detecta en el efecto *pax obamiana* y su después, en el momento en que las relaciones entre la isla y EE.UU. parecen producir un vuelco, y con ello, las maneras de mirar Cuba-La Habana (2014), Fonet se focaliza en las crónicas latinoamericanas para leer ese después. Tal es el caso de ciertos eventos transnacionales que tienen lugar en el espacio habanero, como el famoso recital de los Rolling Stones. Los viejos mitos y tópicos vinculados a la temporalidad, a la Historia (“contar Cuba es contar la Historia con mayúscula” tal como el autor señala citando a Guerreiro), a la necesidad del *pathos* épico para sobrellevar las condiciones materiales de una existencia social insostenible regresan en la hechura de las crónicas escogidas para este ensayo. El lugar de la escritura en la invención de esa ciudad acaba conformando la columna vertebral de su análisis.

A contrapelo de la desmesura del archivo habanero y habanocéntrico, Elzbieta Sklodowska procura una lectura “microscópica, microhistórica” a partir de la colección de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuentos *Los noventa Habanas*, de Dainerys Machado Vento. Los realismos “mágicamente sucios” resultan interpelados en su trabajo a partir de la pregunta por la innovación como una renovación ideológica de la noción de compromiso, un gesto lector que busca revalorizar otras alianzas entre lo poético y lo ético con el propósito de restaurar el brillo a este inicio de siglo, concebido más como postrimería que como recomienzo. En este sentido, la potencia de la pregunta le permite horadar el encallado de sus archivos, la yuxtaposición de los cimientos y capas de relatos que ocultan más que exhiben. Como había propuesto Iván de la Nuez (1997, p. 137), la estudiosa despliega una operación de relectura como sustituto, en tanto reemplaza el eje (el peso) de la historia por el de la geografía. En tal sentido, su ensayo hace sistema con el programa iniciado por *Encuentro de la cultura cubana* (1996-2009). Al dislocar los relatos del eje temporal que su propio título había propuesto (“Los noventa”), Sklodowska los recoloca en el enclave espacial de las 90 millas que separa La Habana de Miami, y esa operación le permite, de modo más o menos indirecto, revisar los pilares de la crítica en torno a la narrativa de la ciudad durante el periodo especial, desordenar sus tropos hipervisibles (jineteras, yumas, gallegos) para pensar la territorialidad habanera en la tensa vecindad/extranjería de Little Havana.


Mientras, “El tropo de La Habana/La Vana en Jamila Medina Ríos”, de Liuvan Herrera Carpio, realiza una lectura de esta ciudad (devenida, ironizada, resemantizada por el sintagma “La Vana”) en la poesía de Jamila Medina Ríos. En este texto, si bien se caracterizan de modo general los universos poéticos creados por la escritora en *Huecos de araña* (2009), *Primaveras cortadas* (2011), *Del corazón de la col y otras mentiras* (2013), son los poemarios *Anémona* (2013) y *País de la siguaraya* (2017) a los que Herrera Carpio les dedica mayor detenimiento. Ello se debe a que es allí donde él halla “un poliédrico expediente sobre la capital cubana” y donde Medina Ríos sobreescribe La Habana y la rebautiza como La Vana. Para Herrera Carpio en estos textos “a La Vana se la abandona o, por lo contrario, se regresa siempre en la noche, realizando la vida en otra parte”. Para él, los asuntos de esta poesía transitan “de lo voluptuoso a lo puramente fisiológico/escatológico” y los espacios marginales y el *road-poem* revelan un yo lírico alienado que ilustra los diversos viajes a las zonas menos visibles de La Habana.

Por último, no queríamos dejar de explicitar que, si bien la literatura ha venido interpelando los devenires de esta ciudad en su mitificación inagotable y en peso, en su afantasmamiento y museificación, la misma literatura que reificó la mirada como *sensorium* dominante a través de la consagración de un régimen ocularcéntrico, ha producido en nuestra contemporaneidad otras reinveniones y ha exhumado las capas saturadas de registros para excavar otros por-venires. Quisimos aproximarnos a esas fugas, desde el lugar transdisciplinario e inestable de la crítica (literaria) con el propósito de construir otras travesías intelectuales, desde un *sensorium* amplificado por la atención a otros bioreceptores con los cuales podemos modificar el vector de la colonialidad y “hablar con” el tacto, la escucha, el olfato o el movimiento. Podemos también imaginar otros contactos a través de las formas en las que el arte del presente interpela ligámenes híbridos (o ensamblajes) de materias, vidas, no-vidas, especies más allá de la lógica del *bios/tanatos*. Nos propusimos, entonces, integrar una mirada transdisciplinaria que interpelara el registro de lo sensible más allá de la letra, o, dicho en la lengua de este texto, interpelar sus texturas. Esta operación de apertura a otros modos de conocer, de pensar y (est)etizar la experiencia de la ciudad procura constituirse también en una forma de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

construcción de teoría y de praxis crítica como atravesamiento de las fronteras del pensamiento occidental y de revinculación estético-política (Rancière, 2009) en la forma de la escritura crítica, aquello que hemos denominado “ficción crítica” (Patiño-Calomarde, 2021, p. 9). De ahí que deseáramos recoger las producciones que provienen de la fotografía, los documentales, la música, el cine, la performance o el teatro, para pensar otros formatos e imágenes que colaboraran en la tarea de desarchivación y reinención de una ciudad. Por ese motivo, imaginamos no solo un espacio para hablar “de” literatura, sino que aspiramos a conformar un pequeño archivo de las materialidades múltiples de La Habana introducidos bajo el subtítulo: “Texturas”. En ellas, el lector encontrará un conjunto de seis materiales artísticos que traspasan los límites genéricos de la poesía (Nara Mansur), la narrativa (Martha Luisa Hernández), las artes plásticas y el muralismo (Yulier P), la fotografía (Kaloian Santos), el *performance* escénico, el teatro o la conservación de edificaciones derruidas (*Habitar el gesto y Documental urbano de la fiebre...*), para convertirse en modos de intervenir, deshabetar y renombrar La Habana. El conjunto de estos materiales convoca a una reconexión con la materialidad heterogénea, compleja, sinuosa de La Habana, permite atravesar las capas solidificadas del archivo visual para interrogar el modo en la ciudad se hace cuerpo, con los cuerpos que tocan, caminan, desechan, horadan, inscriben un caminar. Las texturas configuran el montaje de la ciudad, una hechura que es singular pero también comunitaria, que es forma-factura no exclusivamente humana, antes bien se hace de modo heterogéneo (no antropocentrado) con los haceres, sonidos y saberes del mar, del viento, de los árboles, de los entierros y de las columnas manufacturadas. A este conjunto de texturas quisimos también incorporarle un mapa musical propio que estuviera hecho/conformado “en comunalidad” por quienes hemos participado aquí. Con ese objetivo, le pedimos a cada uno de los críticos y creadores una canción que los conectara, vinculara, hundiera en La Habana. Conformamos, entonces, esta lista de reproducción que ahora entregamos para expandir otra emocionalidad.

A este conjunto de texturas quisimos también incorporarle un mapa musical propio que estuviera hecho/conformado “en comunalidad” por quienes hemos participado aquí. Con ese objetivo, le pedimos a cada uno de los críticos y creadores una canción que los conectara, vinculara, hundiera en La Habana. Conformamos, entonces, esta lista de reproducción que ahora entregamos para expandir otra emocionalidad. Allí ¹  se escuchará sonar una Habana múltiple y urgente, cansada, agitada, bien y malhumorada, malcriada, amada, odiada y anulada que resiste gestos estéticos, sonidos y ruidos, voces y cantos que la entregan (nos entrega), ante todo y a pesar de todo, sobreviva, (sobreviviente).²

Referencias bibliográficas

Anderman, J. (2018) *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales pesados.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Benítez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Ediciones del Norte
- Calomarde, N. (2019). Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después. En: *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*. Buenos Aires: Katatay.
- Calomarde, N. (Coord.). (2022). *Territorialidades latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura*. Área de Publicaciones FFyH: Córdoba. Recuperado de <https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2021/10/TerritorialidadesLatinoamericanas.pdf>
- De La Campa, R. (2017). *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones.
- De la Nuez, I (1997). El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa. *Encuentro de la cultura cubana* 4/5, 137-153.
- Deleuze, G. y Guattari. F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: PreTextos.
- Díaz, E. (2007). *Para leer "Rizoma"*. En *Entre la tecnociencia y el deseo* (pp. 89-108). Buenos Aires: Biblos.
- Didi Huberman, G. (2010) *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- La Maleza editorial. (s.f.). *Você é um perrito* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iAm0BWgN_ew
- Music Meeting Festival | All. (s.f.). *Music Meeting & Magazine AM:PM present MAPA SONORO de Habana* [EARS Magazine AM:PM, Music Meeting (2017). Mapa sonoro de La Habana] [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/bO0wqbSkjQI>
- Patiño, R. y Calomarde, N. (2021). *Ficciones críticas. Escrituras latinoamericanas contemporáneas*. Villa María: EDUVIM.
- Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- Rojas, R. (2018). La generación flotante. Apuntes sobre la nueva literatura cubana. *Revista de la Universidad de México*, 1, 140-148.
- Viera, K. (2022). *La Habana en escrituras recientes producidas en Cuba. Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina].

Notas

¹Colocamos aquí el listado de canciones elegidas por cada uno de nosotros para este Dossier: Laura Maccioni: "Hermosa Habana", de Los Aldeanos; María Lucía Puppo: "Sábanas blancas", de Gerardo Alfonso; Lizabel Mónica: "Habana", de Fito Páez; Ignacio Iriarte: "El gato y el ratón", de Habana Abierta; Elzbieta Sklodowska: "La Habana no aguanta más", Los Van Van; Liuvan Herrera: "La capital", de Gema y Pável; Elizabeth Mirabal: "Ilusiones perdidas", de Ignacio Cervantes; Reynaldo Lastre: "Habáname", de Carlos Varela; Yaneli Leal: "Volver a Cuba", Ernán López Nussa; Jorge Fonet: "Jalisco Park", de Carlos Varela; Susana Haug: "La paloma", de Sebastián Yradier; Nancy Calomarde: "Eleggua", de Dayme Arocena;



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Katia Viera: “Habana Blues”, de Habana Blues; Nara Mansur: “El recuerdo de aquel largo viaje”, de Farah María; Martha Luisa Hernández: "Você é um perrito", Zuleydys Depekin, Marien Fernández Castillo https://youtu.be/iAm0BWgN_ew; Yulier P: “Habano”, de Los aldeanos; Kaloian Santos: “Esto no es una elegía”, de Silvio Rodríguez; Karina Pino: “Lo material”, de Elena Burke; Agnieszka Hernández: "Song for the Unification of Europe", de Zbigniew Preisner.

² Para complementar este mapa, sugerimos la escucha y visualización del audiovisual “Mapa sonoro de La Habana”, realizado en 2017 por Magazine AM:PM y Music Meeting. <https://youtu.be/bO0wqbSkjQI>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41364>

Un recorrido por la ciudad negada: revistas digitales y nuevos sujetos en La Habana de principios del nuevo siglo

Laura Maccioni

Instituto de Estudios en Comunicación, Expresiones y Tecnologías
(CONICET-Universidad Nacional de Córdoba)

lmaccioni@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0002-9635-2240

Recibido 15/03/2023 Aceptado 20/05/2023

Resumen

A partir de la pintura *Ciudad negada* (2016), del artista plástico René Francisco Rodríguez, este trabajo propone un análisis de dos revistas digitales publicadas en La Habana durante la primera década del nuevo siglo: *Cacharro(s)* (2003-2005) y *33 y 1/3* (2005-2009). El artículo examina los modos en que estos *e-zines*, precursores en el campo de las revistas literarias virtuales, trastocaron las condiciones o reglas de aparición de los sujetos (Rancière, 1996, p. 45), haciéndoles lugar a las partes negadas o sin-parte en la vida pública. Asimismo, el análisis se detiene en la estrategia de “aligeramiento” del peso de los relatos identitarios y la tradición nacional que estas revistas llevan a cabo para complejizar las figuras de lo común, estrategias que las singularizan respecto de sus antecesoras en papel.

Palabras clave: *Cuba; revistas digitales; siglo XXI; nuevos sujetos políticos*

A Journey through the denied city: digital magazines and new subjects in Havana at the beginning of the new century

Abstract

Drawing inspiration from the painting *Ciudad negada* (2016), by visual artist René Francisco Rodríguez, this study offers an analysis of two digital magazines published in Havana during the first decade of the new century: *Cacharro(s)* (2003-2005) and *33 and 1/3* (2005-2009). The article examines how these *e-zines*, pioneers in the realm of virtual literary magazines, subverted the established conditions or rules of subjectivity (Rancière, 1996, p.45), thereby providing space for marginalized voices or those lacking representation in public life. Additionally, the analysis focuses on the strategy of “lightening” the weight of national identity



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

and tradition employed by these magazines to complicate the portrayal of ordinary figures, setting them apart from their predecessors in print media.

Keywords: *Cuba; digital magazines; XXI century; new political subjects*

Una ciudad dentro de otra ciudad

Comienzo por un descubrimiento, por lo que expone la pintura *Ciudad negada* (2016)¹ del artista plástico cubano René Francisco Rodríguez. Ella muestra una ciudad hecha no de ladrillos y piedras, sino de libros que trazan el espacio donde se alberga una polis otra: una polis no visible, aunque tan material como aquella de la que hablan los urbanistas, puesto que está erigida sobre libros, lectores, memorias de lecturas. Esa ciudad —cuál otra podría ser sino La Habana, centro de la actividad literaria en la isla— es una ciudad-archivo; recorrerla es transitar por un espacio configurado alrededor de los nombres de autores cuya publicación, distribución y reconocimiento sufrió —o sigue sufriendo— distinta clase de obstáculos por parte de las autoridades culturales. Hay, por ejemplo, una calle llamada Lorenzo García Vega y otra con el nombre de José Manuel Prieto, una avenida Guillermo Cabrera Infante, una alameda Antonio J. Ponte, una villa Heberto Padilla y un reparto Belkis Cuza Malé. Hay también un motel Reinaldo Arenas, clubes Rafael Alcides, Daína Chaviano y Rafael Rojas, una sala José Triana, una calzada (Antonio) Benítez Rojo, un restaurante Manuel Díaz Martínez, un teatro Eliseo Alberto y un boulevard Osvaldo Sánchez, entre otros.

El cuadro llama la atención porque muestra una ciudad que siendo realmente existente — puesto que se ha ido construyendo a partir de los intercambios y de la circulación clandestina de escrituras y de hablas, que han producido como efecto un espacio común de sentido— falta, sin embargo, en el orden de lo visible a la luz pública. Al exponerla, este artista plástico hace algo muy importante: convierte una evidencia factual, pero negada en su significado por parte de las instituciones de la cultura, en una evidencia política. La pintura, decimos, propone una concepción indicial del objeto libro, dado que esos libros que trazan el espacio de la ciudad pintada por Rodríguez son, antes que nada, la prueba de su procedencia y de su destino: sujetos “negados” que los escribieron o que los leyeron.

Lo que me interesa de esta pintura es que hace aparecer el vínculo insoluble entre circulación de la palabra y producción de una trama cívica, aun cuando estos efectos no se admitan ni reconozcan públicamente: es un mundo invisible dentro de otro, o, como dijo Carlos Aguilera, “una ciudad dentro de otra ciudad” (Aguilera, 2021)². La pintura, por tanto, no debe entenderse como una invocación melancólica de lo que pudo ser y no fue, ni tampoco como homenaje a una ciudad que no llegó a existir debido al silenciamiento de las voces de ciertos escritores, sino más bien como la demostración contundente de una existencia efectiva cuya presencia se busca señalar (más bien, *señalar*, en el sentido de una señalética del espacio) haciendo aparecer con su nombre propio a aquellos escritores cuya obra, además de haber sido escrita, fue efectivamente leída, quedando así inscrita activamente en la memoria y en las redes intertextuales que supieron tejer los lectores. Porque lo cierto es que, de un modo u otro, esos libros fueron discutidos y comentados en microespacios autoproducidos que se sustrajeron con diversa suerte de la vigilancia estatal —pienso en experiencias como las tertulias celebradas a escondidas en casa de Olga Andreu o Jorge Ibáñez de las que habla Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* (2017); en la famosa Azotea de Reina María Rodríguez durante los 90, o en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

aquellos lectores que leyeron y contribuyeron a hacer circular clandestinamente ese *samizdat* que fue la revista *Diáspora(s)* —.

Desde principios del año 2000, esas experiencias que ilustra la pintura de Rodríguez se ampliaron. Un recorrido por esta ciudad negada revelaría que, a la lectura de manuscritos nunca publicados, a las bibliotecas privadas donde aún es posible encontrar (como en las novelas de Leonardo Padura) aquellos títulos borrados del archivo nacional, a los libros que, traídos por algún inesperado visitante desde el exterior, fueron compartidos de mano en mano, se sumó un conjunto de *e-zines* literarios creados por escritores habaneros que daban sus primeros pasos, distribuidos a través de una vía menos riesgosa: los correos electrónicos y la copia en memorias portátiles. Hablando de esta ciudad letrada que fue conformándose según la lógica de redes digitales *offline*, la investigadora Nanne Timmer constata la existencia de una “Habana virtual”, cuyo crecimiento ha venido sosteniéndose al ritmo de una “transformación mediante la cual se rediseñan territorios, se asumen nuevas voces y se legitiman derechos de habla” (Timmer, 2013, p. 303). Historizar esa transformación nos lleva a reconocer que estas revistas digitales en las que quiero detenerme en este trabajo fueron de las primeras en su tipo que se propusieron visibilizar una comunidad de lectores y escritores jóvenes que estaban lejos de reconocerse en los sujetos interpelados por unas políticas culturales estatales, históricamente apegadas a la consigna “dentro de la revolución todo, contra de la revolución nada” (Castro, 2013). Por el contrario, las páginas de estos *e-zines* pusieron de manifiesto, una vez más, que ese “dentro” nunca ha coincidido con sus representaciones en los discursos públicos: si el sujeto al que le hablan las instituciones estatales es el pueblo guiado por “el pensamiento revolucionario, antiimperialista y marxista cubano, latinoamericano y universal” (Constitución de la Rca. de Cuba, 2019, p. 1), estas publicaciones virtuales supieron exponer la existencia de sujetos heterogéneos respecto de esta imagen de pueblo uniforme e idéntica a sí misma.

En los párrafos que siguen quisiera detenerme en el análisis de dos de estas revistas digitales publicadas en La Habana durante la primera década del nuevo siglo: *Cacharro(s)* (2003-2005) y *33 y 1/3* (2005-2009). Me propongo examinar los modos en que estos *e-zines* precursores trastocaron lo que Jacques Rancière llama condiciones o reglas de aparición de los sujetos (Rancière, 1996, p. 45), haciéndole lugar a las partes negadas o sin-parte en la vida pública. Asimismo, quisiera también detenerme en la estrategia de “aligeramiento” del peso de los relatos identitarios y la tradición nacional que estas revistas llevan a cabo para complejizar las figuras de lo común, estrategias que las singularizan y diferencian con respecto a sus antecesoras en papel.

***Cacharro(s)*: aligerar el peso de la isla**

Voy a comenzar por una de las pioneras entre las revistas virtuales: *Cacharro(s)*. Este *e-zine* publicó nueve números entre julio de 2003 y junio de 2005, dos de ellos dobles. La revista guardó una estrecha vinculación con *Diáspora(s)*, su antecesora en papel cuyo último ejemplar había sido publicado en 2002. Esta vinculación se constata no solo por la frecuente colaboración de los “diaspóricos(s)” en las páginas de *Cacharro(s)* —es el caso de Carlos Aguilera, Rogelio Saunders y Rolando Sánchez Mejía— sino, además, por la participación de Pedro Marqués de Armas, quien integró el equipo editorial de ambas. En cuanto a sus orígenes, el proyecto *Cacharro(s)* surgió de una iniciativa impulsada por Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD), coordinador, durante los primeros años del siglo XXI de un espacio en La Habana que fue crucial para la formación literaria de las nuevas generaciones de escritores: el taller



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

literario Salvador Redonet³. De ese semillero salieron algunos de los jóvenes que participaron del proyecto *Cacharro(s)*, así como de otros proyectos que se vinculan a la autodenominada Generación Cero. Dos de ellos —Orlando Luis Pardo Lazo (bajo el seudónimo de Pía McHabana) y Lizabel Mónica (como Rebeca Duarte)— se unirán a Aguiar Díaz en la coordinación editorial de la revista. Otros, como Jorge Enrique Lage, Elena V. Molina y Raúl Flores Iriarte, serán sus colaboradores asiduos.

Cacharro(s) puso en el centro de sus reflexiones el totalitarismo, la censura ideológica y las ficciones del Estado, y, en este punto, resulta evidente su continuidad con la línea crítica de *Diáspora(s)*. En su estudio acerca de lo que el proyecto *Diáspora(s)* significó en la esfera cultural cubana, Idalia Morejón Arnaíz sostiene que el punto de partida de esta revista fue la constatación de que

el Estado ha monopolizado el uso de la autoridad para habilitar los usos de la lengua en función de una ideología que, una vez que el país ha tocado fondo en la crisis postcomunista de los 90, se cierra también sobre el territorio nacional de la literatura. La nación, en tiempos de crisis, pasa a ser sostenida por la palabra.

Y agrega: “*Diáspora(s)* decide entonces crear su propia lengua literaria” [*cursiva agregada*] (Morejón Arnaíz, 2015, p. 198).

Es esta nación sostenida sobre una palabra que impone el poder autoritario lo que quiere atacar *Diáspora(s)*: se entiende entonces por qué, al proponerse como objetivo crear una lengua que horade la del Estado, el campo de batalla elegido se instale, fundamentalmente, dentro de los límites de la palabra literaria. Y aquí *Cacharro(s)* establece una diferencia con respecto a su antecesora, pues lanza una estrategia que, en este punto, renueva los modos de embestir contra el autoritarismo. Esa estrategia, que será un signo característico de los jóvenes de la llamada Generación Cero⁴, consiste en *aligerar* las municiones de la literatura cuando esta es usada como máquina de guerra para la lucha contra el poder, pertrechándola con recursos más livianos, pero no por eso menos eficaces. Ese aligeramiento al que aludimos se revela, decimos, en la estética visual de *Cacharro(s)*: porque si algo distingue a este *e-zine* son sus portadas jocosas, diferentes del tono sombrío de las de *Diáspora(s)*. En su riguroso estudio sobre esta última la revista, Guadalupe Silva se ha detenido específicamente en el análisis de sus cubiertas. Estas, dice Silva, se caracterizan por la elección de imágenes “crudas y agresivas”: tomadas en conjunto, ellas “componen una galería de formas inhóspitas, en la que cualquier relación sentimental con las artes y la moral humana es paralizada por medio de referencias a lo in-humano a través de la máquina, el animal, el cadáver, el cuerpo torturado o distintas formas de fragmentación. Estas imágenes, unidas al diseño lacónico o “de luto” de la revista, imponen distancia al espectador, llamado a comprometer, no su “corazón” —en un acercamiento sentimental—, sino su capacidad de reflexión y juicio” (Silva, 2018, pp. 17-18). La crudeza de las ilustraciones de portada debe leerse, entonces, como un ataque a la alianza entre poesía y Estado: un ataque en el que el lenguaje de la vanguardia funciona como un arma que hace posible minar el encubrimiento lírico con el que el poder ha embellecido la ficción de su legitimidad. Así, las imágenes de cabezas tronchadas que flotan sobre una balsa, de osamentas de bueyes, de cuerpos humanos deformados o de esqueletos vestidos con traje de niños-pioneros, buscan mostrar el reverso del “lirismo de Estado” (p.25) que alimenta al mito



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de la teleología insular, reverso a donde habita, relegada, aquella “tradicción del no” de la que han hablado intelectuales como Antonio José Ponte (2004, pp.112-113) y Rafael Rojas (1996, pp. 45-46). Tradición “negada y negadora”, agrega Silva (p.26), cuyo lugar de residencia, añadimos nosotros, coincidiría sin dudas en esa ciudad negada que Rodríguez pinta en su cuadro.

De esa tradición de la negatividad se nutre, indudablemente, *Cacharro(s)*, aunque si comparamos portadas, la revista no se inclinará tanto por la vertiente de lo lúgubre y lo sombrío como por aquélla en la que se escucha la risa escandalosa del choteo, la burla que “aligera” y desarregla el orden social y sus fundamentos. Porque, aunque la filosofía de Gilles Deleuze, cuyos conceptos constituyeron núcleos centrales de exploración teórica en los talleres de Jorge Alberto Aguiar Díaz, es un hilo común que hilvana a *Diáspora(s)* con *Cacharro(s)*, esta última revista, sin embargo, rescatará del vitalismo, fundamentalmente, su risa frente a toda forma de trascendencia. Y, por esta vía, la crítica al autoritarismo va a apuntar más allá de los límites del lirismo con el que el Estado acomoda el relato del origen y el *telos* de la nación, para dirigirse ahora no solo hacia la *lengua* estatal sino hacia la cultura entendida como modo de vida en su totalidad, esto es, como dimensión significativa disuelta en la generalidad de lo social. Dicho de otro modo, lo que nos muestran las portadas de *Cacharro(s)* es una vida que la razón estatal ha organizado hasta el ridículo. A través de la reproducción de diferentes documentos y fuentes, ellas exponen fragmentos de una cotidianeidad atravesada capilarmente por la *mathesis* estatal en todos sus detalles. Sacadas de sus contextos originales, expuestas como restos que guardan testimonio de distintas esferas de las prácticas sociales en Cuba, lo risible emerge en la sucesión de imágenes, en el encadenamiento de esos fragmentos de la vida ordinaria que ilustran las tapas y que van escribiendo el guion de una obra propia del teatro del absurdo. Esa serie articula, en una sintaxis delirante, elementos tan dispares como una página tomada de una revista dirigida a la formación agrotécnica de los jóvenes, que desglosa los movimientos copulatorios del cerdo mediante una secuencia de dibujos que ilustran su comportamiento sexual (expediente 3); la cartilla de un “Curso de comunismo científico”, ofrecido ni más ni menos que en el hospital Psiquiátrico de La Habana (expediente 2); el carnet que acredita la afiliación de Virgilio Piñera a la Central de Trabajadores de Cuba, en el que, según se puede leerse, la ocupación que se le reconoce es la de “Traductor” (expediente 5); la conmemoración por los ochenta años de Nicolás Guillén publicada en la revista Unión, a quien se lo nombra como “el Poeta Nacional” y “pueblo él mismo”, en un texto rezumante de loas kitsch dirigidas a Fidel, a las Milicias de tropas territoriales, y a “los éxitos crecientes en la construcción del socialismo” ; el homenaje, en las páginas de alguna publicación oficial no identificada, a un Jefe de la Policía Secreta Nacional, por sus “resonantes triunfos policíacos-organizativos” y su “tenaz lucha del mantenimiento del orden”. Y así sucesivamente, entre otras estampas del costumbrismo socialista. En estas tapas creo advertir que un movimiento, sutil pero significativo, ha ocurrido desde *Diáspora(s)* a *Cacharro(s)*: es cierto que el autoritarismo del Estado cubano no puede sino alimentar ese clima funéreo que se palpa en las portadas de la primera, pero es cierto, también, que el discurso altisonante con que infla su pretensión de autoridad da risa. La seriedad ridícula que se autoatribuyen los funcionarios e instituciones estatales, el sentido de trascendencia con el que éstos quieren investir hasta sus intervenciones más ordinarias termina produciendo lo contrario: cada pequeño acto de la vida diaria en el que se ponen en escena es leído por *Cacharro(s)* como una sátira que el Estado hace de sí mismo. Es probable, digo, que este movimiento hacia lo caricaturesco tenga que ver con que para los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

editores de la revista la revolución ya no produce ni siquiera el “desencanto” que Jorge Fornet atribuía a los escritores de los ‘90: a diferencia de estos últimos, los jóvenes de la Generación Cero nunca llegaron a sentir el entusiasmo revolucionario que sí tuvieron sus padres y, por tanto, tampoco compartieron su decepción (Fornet, 2003). En cambio, crecen experimentando la disociación entre un discurso socialista que el gobierno de Cuba sigue sosteniendo, aún en pleno contexto de derrumbe y descongelamiento del bloque soviético, y las dramáticas reformas que el Estado aplica en la economía de la isla desde fines de los 90, reformas que incluyeron la apertura a la inversión extranjera y al turismo, la dolarización parcial de la economía, la habilitación gradual de la actividad privada en diversos rubros, el recorte del empleo y de los servicios públicos. Por otro lado, esta generación crece, además, consumiendo los productos de una industria cultural global a la que acceden a través de bancos ilegales de alquiler de películas pirateadas en DVD y otros materiales que llegan a través del turismo. Es esa disociación, esa incoherencia entre la vida cotidiana tal como el Estado aspira a representarla y la experiencia concreta y real de los jóvenes lo que *Cacharro(s)* verifica con sus portadas, y esa verificación fundamenta el objetivo que propone su propuesta editorial: no es (solo) en las grandes actuaciones de la dramaturgia estatal en donde un proyecto de crítica del poder como el que se asume la revista halla sus objetos; tampoco en las imbricadas disquisiciones intelectuales por medio de las cuales los discursos de los líderes pretenden justificar sus acciones, sino, fundamentalmente, en esas escenas menores donde ese discurso, esa dramaturgia se “oxida”, se corroe y deja ver lo absurdo de los fundamentos que invoca, permitiendo que “un gesto mínimo de libertad residual” aparezca con esa constatación. Esa libertad mínima alcanza, sin embargo, para que la revista exponga los restos “cacharrosos”, los “cachirulos y chirimbolos”, los “bártulos y cachivaches” de los que está hecha la performance que monta el Estado.

Y si bien *Cacharro(s)* no tiene números, sino expedientes que reúnen textos literarios, filosóficos, políticos y de crítica cultural perteneciente a autores de muy poca circulación en la isla— lo que parece colocar su existencia dentro del marco de sobriedad y formalidad del trabajo con documentos, a los que incluso, en el expediente 5, se los quiere presentar como “clasificados”— en aquellas oportunidades en que es el propio equipo editorial de la revista el que habla, lo hace siempre con este mismo tono bufonesco, plagado de referencias a una cultura popular que dice la verdad mediante la risa. Así ocurre en los prólogos introductorios al número 1, en el 3, en el 6/7 y medio, y en el 8/9. Me detengo en el del expediente 1, porque es también una explicitación de la razón de ser de la revista:

1

Cacharro(s) es eso: cachirulos y chirimbolos sobre la alfombra (“mágica”) de cualquier nacionalismo literario (sublime o patético). Bártulos y cachivaches en el uniforme (y a veces uniformado) campo literario cubano, tan pacificado y conformista que ya no es campo sino edén para ciertas ficciones de estado.

...

3

El provincianismo de la literatura cubana es municipal. Vivimos (y escribimos) en el limbo de una patafísica patrioterista, folclorista, desahuciada... ¿Se nos olvidó aquel grito de Rimbaud de *ser*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

absolutamente modernos?

4

Claro, Rimbaud no es parte de la tradición insular... ni Poveda, ni Mañach, ni Labrador Ruíz, ni Lino Novás, ni Calvert Casey, ni Cabrera Infante, ni Reinaldo Arenas, ni Manuel Granados, ni Guillermo Rosales, ni Jesús Díaz, ni Jacobo Machover, ni Rafael Rojas, ni Antonio José Ponte, ni los autores del proyecto *Diáspora(s)*, ni, ni, ni...

5

“Ser cultos es el único modo de ser libres”, graffiti encontrado en los muros de cualquier institución cultural oficialista (todas son oficialistas pero no todas son oficiosas).

6

“Ser libre es el único modo de ser cultos”, dicen algunos maldicientes.

...

8

“La ruleta rusa del origen y destino”, dice un amigo obsesionado con el espacio nacional ...

Lo interrumpo porque, como Flora, estoy buscando un poco de aceite por el barrio, y le pregunto sin maldad, a la manera de los poetas adánicos que menciona Bloom: “¿dijiste nacional o necioanal?” Ríe y se aleja advirtiéndome que debo tener mucho cuidado con chistes de mal gusto. Me siento ridículo y lamento ser un automarginado de ciertas “políticas identitarias”. (*Cacharro(s)*, 2003, pp.5-6)

La ecuación formulada por José Martí según la cual ser culto es igual a ser libre ha sido tergiversada —dice el texto— por las autoridades culturales. Estas han manipulado el significado de sus términos de modo que el resultado de esa ecuación se ha alterado radicalmente: ser culto en Cuba significa haber aceptado los límites de la definición de cultura que establece el Estado. La revista invierte la fórmula: primero está la libertad, y de esta se sigue la cultura. Así puede entenderse por qué *Cacharro(s)* pone al humor antes que todos los demás contenidos serios: quiero decir, si tanto en la portada como en los prólogos introductorios la estrategia consiste en provocar la risa del lector es, precisamente, porque la risa libera, permite al pensamiento escapar de los dispositivos que lo capturan a los fines cívico-disciplinarios, desarma jerarquías. La risa desvía el curso previsto para el reconocimiento de los signos, aligerando los efectos de gravedad que ellos estarían destinados a producir. Y todavía más: la apuesta por la risa es una apuesta por des-controlar las formas del acceso a la cultura, reivindicando el libre tráfico y circulación de sus materiales; es una forma sutil de expropiar a las instituciones estatales de su derecho exclusivo a administrarla y (con)fundirla con una tradición nacional congelada, sin roce con la contingencia y la conflictividad propias de la conversación y el diálogo colectivos:

11

Pero Paco, Juan, Pepe (que son varones, blancos, revolucionarios, detractores de la “globalización”) continúan con sus monólogos y se niegan a “conversar o dialogar”, y me obligan a que acepte la idea de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que la Tradición Nacional es asunto de herencia, continuidad, historicismos, esencialismos, trascendentalismos, y nunca de accidentes, fugas, desvíos, equivocaciones, de robar y travestir fuera del “ámbito de la nación”.

12

Paco, Juan y Pepe sostienen que La Nación es “el reino de la cultura”. ¿Y “el reino de lo civil”? ¿Y “el reino de lo político?” Paco, Juan y Pepe son autistas enamorados de las Entelequias, los Fetiches, los Mitos Fundacionales, y los Destinos Luminosos.

...

“La diferencia y la exterioridad” parece decirnos la Voz Oficial son “elementos” ajenos, nada que ver con nuestra cultura y nuestra tradición.

16

Hay que citar porque *Cacharro(s)* también es puro canibalismo, “tráfico y lavado” de textos, latrocinio, “guerrilla literaria”, un gesto mínimo por “nuestra” libertad residual, en el país donde la mayoría de los eventos literarios, revistas, manifiestos (si los hubiera) es “arqueología, antropología, sociología, política o ideología de Estado”.

...

17

Cacharros(s) es lo que queda: borra de café, chirimbolos, cachaza, y andar huyuyos. Beber y bañarnos con el agua-de-palangana-de-culo de Jarroncito Chino. (2003, pp.6-7)

“Andar huyuyos” propone el número inaugural de *Cacharro(s)*, haciéndose cómplice de los “Espacios para lo huyuyo” (1993), de Lorenzo García Vega, residente de esa ciudad pintada por Rodríguez. “Bañarnos con el agua-de-palangana-de-culo de Jarroncito Chino”, dice también, y ahora el guiño es al poema “La gran puta” (Piñera, 2013): la revista va armando su propia comunidad y se suma, así, a lo que Rafael Rojas llama “la prole” de Virgilio Piñera (Rojas, 2013), habitante ilustre de la ciudad negada, ferviente practicante del arte de aligerar el peso de la isla.

33 y 1/3: girando hacia el pop

Esta estrategia de aligeración se intensificará en *33 y 1/3*, *e-zine* que le sigue a *Cacharro(s)* cuando, en un contexto hostil, este proyecto editorial debe finalizar. Si bien los catorce números publicados —salvo el cinco— están firmados por el colectivo de jóvenes que lleva el mismo nombre que la revista y del que participaron, entre otros, Jorge Enrique Lage, Elena V. Molina, Lizabel Mónica y Daniel Díaz Mantilla, *33 y 1/3* fue una iniciativa fundada y dirigida por el escritor Raúl Flores Iriarte. Junto a Jorge Enrique Lage y Adriana Zamora, Flores Iriarte había sido uno de los animadores de Espacio Polaroid, peña que a principios del siglo XXI había albergado una serie de experiencias en las que se entremezclaban performances y lectura de textos literarios prácticamente desconocidos en Cuba, con proyecciones de video clips de música, películas y cortos de ficción. Es cierto que *33 y 1/3* participó de las disputas a nivel del campo literario —sea recuperando para el archivo a autores exiliados, sea publicando textos de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

escritores que no circulan en la isla—; sin embargo, su novedad principal consistió en que supo registrar y exponer un mundo de prácticas y consumos culturales que estaban ocurriendo, sobre todo, entre los más jóvenes, cuya presencia en las publicaciones “legales” era, hasta entonces, escasa o nula. Así, la revista puso en evidencia el hecho de que los mensajes socialmente más significativos y con mayor impacto en la configuración de las subjetividades en la Cuba de la primera década del 2000 no estaban construyéndose de acuerdo a las regulaciones ideológicas y retóricas impuestas a través de “las Entelequias, los Fetiches, los Mitos Fundacionales, y los Destinos Luminosos” —como afirmaba con sorna *Cacharro(s)*— sino que estaban ocurriendo en el lenguaje de una cultura global que traspasaba las fronteras nacionales y redefinía las identidades, especialmente las de las nuevas generaciones. *33 y 1/3* fue una ventana que daba acceso a estas transformaciones en curso, “negadas” en la cultura oficial: basta detenerse en el collage montado en la portada del primer número para comprobar hasta qué punto estos jóvenes buscaban hablar de lo que eran y cómo eran. Allí se muestra un grupo de muchachos y muchachas distendidos, desparramados en el banco de algún parque público, uno con una camiseta de Marilyn Mason, otro con una botella de alguna bebida alcohólica, otra con anteojos negros; relajados, despreocupados, al sol. En la parte inferior de la tapa, aparecen los rostros de The Beatles, alusión doblemente provocativa en el contexto cubano: por un lado, por la importancia fundamental de esta banda dentro la historia de la emergencia de los jóvenes como nuevos sujetos políticos en los países occidentales —historia en la que, sin dudas, la música rock estuvo intensamente involucrada— ; por otro, porque los cuatro de Liverpool quedaron asociados a las medidas de censura que prohibieron su difusión a través de la radio, adoptadas por las autoridades culturales durante el traumático capítulo de sus políticas culturales que se conoce como “quinquenio gris”. La foto de la portada puede, entonces, leerse no solo como una reivindicación de la banda británica, y a partir de ella, una reivindicación a la música en inglés en un contexto en el que los productos de la industria cultural global permeaban cada vez más las fronteras de la isla; también debe leerse como afirmación de un emblema de la juventud en tanto sujeto que reclamaba el derecho la palabra en la escena pública, ensayando nuevas formas organizativas y apropiándose por su cuenta de los instrumentos de comunicación, controlados por el Estado.

Pese a que compartieron los nombres de muchos de sus colaboradores, de *Cacharro(s)* a *33 y 1/3* se produce otro giro que marca una diferencia entre sus proyectos. Las subjetividades que expone *33 y 1/3* no parecen ocuparse tanto de los “cachirulos y chirimbolos” que adornan la cómica seriedad del discurso estatal, sino más bien de otro tipo de chatarra: esa que produce la vasta usina de la cultura mediática y masiva, la literatura de géneros, el cine clase b, la música que se escucha en las emisoras comerciales del mundo occidental, los videos de MTV, la *pop culture*.

¿Qué encontraba allí el equipo editorial de *33 y 1/3*, qué lectura crítica del presente en Cuba le permitía realizar? En esos artefactos culturales, sostengo, sus jóvenes editores hallaron recursos formales e ideológicos para desarmar —en el doble sentido de desmontar una estructura y de quitar las armas— un orden cultural que gravitaba alrededor del objetivo político de formación de la conciencia revolucionaria (Kumaraswami, 2016). Porque esa cultura de masas global, frecuentemente asociada a los aparatos ideológicos que forjan la identidad del sujeto consumidor requerida por el capitalismo, asumía en el caso de *33 y 1/3* un valor subversivo, puesto que hacía posible la articulación de mensajes en un lenguaje que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

escapaba al lenguaje propio de la oferta cultural del estado socialista, y que era, en gran parte, el lenguaje de los jóvenes.

En este sentido, podemos afirmar que la apertura de esta revista hacia los productos de la industria cultural global, pero también hacia cierta literatura norteamericana que, desde la generación beat hasta la novela posmoderna, se ha caracterizado por la exploración crítica de la *pop culture*, no tuvo tanto el propósito de “importar” productos mediáticos o textos literarios —y por tanto, modelos de pensamiento, concepciones de mundo— traducidos (a veces incluso por los propios editores) y “adaptados” al sistema cultural propio, como de “extrañar” o volver extraña para sí misma a la cultura cubana, sacándola de los lugares comunes que constituían el terreno de lo pensable en la isla. Este trabajo de desplazamiento o desvío de las correspondencias automáticas y cristalizadas no es otra cosa que la “recuperación de la voz” a la que se refería Pía McHabana —seudónimo de Orlando Luis Pardo Lazo que repite los juegos de palabra del grupo McOndo— en un texto publicado en el número cinco de *33 y 1/3*. El texto reconstruía un linaje de revistas —primero *Orígenes*, luego *Diáspora(s)*, luego *Cacharro(s)*— que, pese a su existencia “negada”, dejaron una huella profunda en la ciudad letrada cubana, y lo actualizaba inscribiendo en él a *33 y 1/3*, cuyo aporte a esa tradición negativa, afirmaba McHabana, se valía de otras estrategias:

... ¡ay, qué sería de la nuestra, si no fuera por esas milenarias culturas pop! En una epoquita tan *apoquitalíptica*, ¿cómo recuperar la voz? “Quien tartamudea, triunfa”, decía mi abuela Delicia Gil. Así que, antes que indigestarse con esos altisonantes *speeches* locales, mejor atracarse con un racimito de *peeches* de importación. ¿Y la (s)? Bien, gracias, ¿y utté? (s/p)

En ese juego entre *speeches* y *peeches*, de la “(s)” que se añade y se saca, de alteración de la lengua extranjera que es también de extrañamiento de la propia, se juega la propuesta de *33 y 1/3*. El discurso “altisonante” de la autoridad cultural, afirma, es indigesto, desnubre la creatividad. Si la pregunta fundamental es cómo recuperar la voz, la respuesta, dice el texto, debe buscarse por el lado de un tartamudeo que horade el “bien decir”, que desfigure sus consensos y convenciones introduciendo las formas menores de la cultura popular y de elementos de culturas extranjeras —en especial, angloestadounidense—.

Lo mismo y de manera contundente viene a decir “El color de la sangre diluida”, relato alegórico de Jorge Enrique Lage publicado en el número 4 de 2006 de *33 y 1/3*. Se trata de un texto de tono belicoso, que, por serlo, puede leerse en clave de manifiesto. Al comienzo del relato, el narrador —un escritor de nombre JE, autoficción del propio Jorge Enrique— le escribe a la actriz Christina Ricci para invitarla a realizar una sesión de fotos en su casa, en Cuba, fotos con las que ilustrará la tapa de su próximo libro. Después de enviarle un *e-mail*, nos enteramos de que JE debe salir a realizar un trabajo junto a un grupo de amigos —presumiblemente otros escritores, en tanto sus nombres e iniciales corresponden a los de algunos de los integrantes del equipo editorial de la revista— para sacarse, dice, un “peso de encima”. Con su motosierra en la mochila, acude al lugar de la cita: una antigua casona en la periferia de La Habana, a la que describe como “Tan colonial. Tan histórica. Tan patrimonio”. Allí están esperándolo sus cómplices, equipados con armas varias: una katana Hattori Hanzo, “regalo de Uma Thurman”, y un punzón. Uno de ellos está leyendo un número de la revista *Rolling Stone* “con los personajes de *South Park* en la tapa”. Deliberan un rato; tratan de definir



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

—dice el narrador— “una estrategia básica”: “R muestra un plano de la casona. Un plano inventado por él, obviamente, porque nunca ha puesto un pie allá dentro. De todas formas, no hay mucho que planear” (Lage, 2006, s/p).

Ingresan entonces en la casona, habitada por seres cuya identidad no es dada a conocer al lector. Los residentes son sistemáticamente rebanados con la motosierra, destripados con el punzón, descabezados con la katana, acumulando miembros y pedazos en una verdadera “piñata de órganos”. El exterminio de los habitantes de la casona se va cumpliendo con máxima eficacia; ante tal muestra de coordinación colectiva, el narrador reflexiona: “Sigo golpeando con fuerza y salpicándome con astillas de pellejo y pelo y materia gelatinosa y entonces se me ocurre (soy capaz de abrir un paréntesis en los sitios más desequilibrados, al borde del abismo) que deberíamos formar algo así como un grupo literario” (s/p). Cuando parece que todos los habitantes del edificio están muertos, se escucha una tos en una habitación cerrada. Voltean la puerta a patadas, y encuentran, escribiendo, a Ángel Escobar. “No le digan a nadie que estoy aquí”, dice el poeta suicida, y pide que apaguen la motosierra. “Un silencio más tarde —continúa el narrador— Michel se adelanta con la *Rolling Stone* en una mano y la espada en la otra” (s/p). Escobar le agradece el regalo. Los cuatro amigos abandonan la casa, pero aún queda por serruchar algo más:

Totalmente coloreados y goteantes y así salimos a la calle. Noche despejada. Noche profunda. Las estrellas derramando años luces sobre este pudridero del mundo, como escribió hace tiempo el poeta Escobar.

Una palma se alza en el patio exterior. Yo cierro los ojos: como flecha disparada por un arco reflejo me siento correr hacia ella, el tronco mordido por la sierra, la música de los dientes en la madera, la sensación *splatter* de rebanar un cuerpo. (s/p)

Tras esta última acción terrorista, el narrador medita: “Lo único seguro es un contrapeso que nos hemos quitado de encima. Y lo mejor de todo es que al llegar a mi casa por fin (¡por fin!) podré sentarme a escribir sin agobios ni necrofilias” (s/p). Así lo hace: vuelve a su casa y retoma el proyecto de su libro; Christina Ricci ha llegado, comienza la sesión de fotos.

El cuento puede leerse, sin dudas, como una declaración de guerra: guerra contra la casa donde se preserva la Cultura con mayúscula, guerra contra la institución de la literatura como máquina generadora de relatos acerca de la identidad nacional, y hasta guerra contra las palmas, símbolo supremo de la cubanidad. Interesa examinar aquí los medios y los fines de esa lucha. Los medios son extraídos de esa gran cantera de operadores ideológicos que la cultura audiovisual y la *pop culture* global han acuñado: citas en inglés de la serie animada *South Park*, armas que remiten al cine *splatter* —una espada japonesa cuyo filo conocemos por la saga de *Kill Bill*, de Quentin Tarantino, una motosierra al estilo Leatherface de *Masacre en Texas*— y una revista *Rolling Stone*, ofrendada reverencialmente a quien fuera uno de los nombres más importantes en la tradición iconoclasta cubana. Los fines son “sentarse a escribir sin agobios ni necrofilias”, atacar una concepción legitimista de la cultura al elegir la foto de Christina Ricci para ilustrar la tapa de un libro, validar las operaciones de lectura de un lector que, ignorando jerarquías y protocolos exigidos para leer literatura, traza inesperados puntos de conexión entre los versos de Ángel Escobar —aquel que escribió “Yo vine al mundo de visita/para crear dificultades”— y el mundo del que habla la *Rolling Stone*. Una última



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

finalidad: es considerar, habida cuenta de este deseo conspirativo compartido, la posibilidad de formar un “grupo literario”. O, yendo más lejos todavía, es declarar que la revista en la que el lector está leyendo el cuento es la revista que escribe ese grupo: hacerlo ver, inferir, a través de sus páginas electrónicas que funcionan como indicio, la existencia real de esos sujetos negados que reclaman su derecho a ocupar el espacio de la ciudad en un tiempo que es el del presente.

Palabras finales

Comenzamos este trabajo mirando la pintura de Rodríguez: una pintura, decíamos, que paradójicamente da a ver a aquello que se invisibiliza; aquello que, excluido del espacio de lo común, queda en principio negado. Pero solo en principio: porque lo que verifica el cuadro es la presencia real que esto que se niega tiene en la urdimbre de la ciudad, entendida no solo como espacio físico que se ocupa, sino como espacio que se habita. Y si, como ha dicho Walter Benjamin, “habitar significa dejar huellas” (Benjamin, 2012, p. 56), entonces estas huellas, en tanto indicios, delatan una relación de contigüidad real con quien las ha producido. No importa cuán negada sea la fuente de la procedencia, sus marcas están allí, activas. Al señalarlas, al ponerles nombre, la pintura de Rodríguez señala su capacidad de producir efectos: trazan, como las calles de una ciudad, recorridos de sentido. Esa ciudad, con sus calles y avenidas, constituye la figura más adecuada para representar gráficamente una tradición, ya que, aun negada, ésta no deja de ser una demarcación de vías por las que discurre lo pensable y lo decible, que propicia encrucijadas, desvíos, puntos de encuentro con lo ya dicho y pensado por otros. Situados en el presente y a más de una década de las experiencias editoriales independientes que hemos repasado aquí, podemos rastrear las huellas o caminos que abrieron estos *e-zines* que, aunque negados en el circuito oficial de la cultura, fueron editados, escritos, leídos y compartidos en el marco de una comunidad que esas mismas publicaciones contribuyeron a construir y visibilizar. El aligeramiento del peso de las instituciones, el recurso al humor, los guiños hacia el pop y la cultura de masas y la reivindicación de los consumos culturales propios de los jóvenes desde principios del siglo XXI son algunos de sus rasgos.

Quisiera terminar haciendo un contrapunto entre *Ciudad negada* y otra obra, producida esta vez en el campo de las artes audiovisuales. Se trata del video *La plaza vacía* (2012)⁵, realizado por la artista cubano-americana Coco Fusco con texto en *off* de la creadora del blog *Generación Y*, Yoani Sánchez. El punto de partida del video fueron los acontecimientos ocurridos durante la primavera egipcia, ocurrida en 2011, que tuvieron a la plaza Tahrir como escenario principal de la revolución que culminó con el derrocamiento del régimen de Hosni Mubarak. La ocupación de esa plaza por parte del pueblo egipcio llevó a Fusco a preguntarse por los motivos por los cuales un espacio público común es apropiado activamente o vaciado en distintos momentos. Dice Fusco: “la ausencia de público en algunas plazas parecía casi tan resonante y provocativa como su presencia en otras” (Fusco, 2012, s/p); esa es la incógnita que intenta despejar el video, pero a propósito de la Plaza de la Revolución, uno de los espacios políticos más emblemáticos de La Habana. A través de una reflexión que recurre a material de archivo para leer el presente, la obra ofrece una provocadora respuesta acerca del caso cubano.

“La Plaza de la Revolución es uno de esos lugares —un anfiteatro inhóspito, severo— donde todos los grandes eventos políticos del siglo pasado han estado marcados por coreografías de masas, demostraciones militares y retóricas floridas”, sostiene la autora (2012, s/p). Pero en contraste con la toma de la plaza Tahrir, lo que muestra el trabajo de Fusco es que esta Plaza



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

central de La Habana no solo es hoy un espacio vacío, sino que ella demarca, sobre todo, una zona por la que los cubanos evitan pasar. Si el cuadro de Rodríguez mostraba una tradición invisibilizada pero potente, activa, en tanto, como las calles de una ciudad, esa tradición sigue orientando los pasos de los nuevos escritores, la Plaza de la Revolución solo funciona como espacio público cuando el Estado moviliza a las masas. En ese sentido, este lugar de La Habana es el reverso de la ciudad negada: ella representa la ciudad institucionalmente “afirmada” de los actos oficiales y de las manifestaciones. Nadie la usa para pasear, para llevar a sus hijos a jugar o para dar un beso, dice el texto que lee la voz en off, mientras muestra las imágenes de una explanada totalmente desolada. La plaza está siempre vacía: solo se llena cuando las autoridades dan la orden. O cuando llegan los autobuses de turistas, que se sacan fotos en ella para mostrar, ya de regreso en sus países, que estuvieron en “el mismísimo punto rojo de la Cuba roja”. La plaza, dice la voz, se ha convertido en una mercancía que se compra con moneda convertible, en una postal que se vende en los locales turísticos del centro o que decora los *lobbys* de los hoteles. No tiene ni un solo árbol; es una enorme explanada rodeada de edificios ministeriales que imponen temor y respeto, y la calle que la rodea, “la más cuidada y limpia de toda la ciudad”, expone los cuerpos a un calor insoportable. La Plaza de la Revolución, concluye el texto en off, “es uno de esos lugares de los que se quiere salir rápido”. Al cotejar imágenes de archivo que muestran a multitudes desbordantes en desfiles militares, homenajes a la estatua de Martí o manifestaciones populares, con las que muestran el predio habitualmente despoblado de la Plaza de la Revolución, el video ofrece un contrapunto entre los momentos en que el Estado conmina a la ciudadanía a llenar el relato de la Historia con mayúsculas y el vacío espontáneo que caracteriza este lugar. En esta dimensión cotidiana, ordinaria, pero común en todos los sentidos de la palabra, la gente de a pie, los paseantes o los deportistas que salen a correr desisten de atravesar ese sitio en “donde tantas veces se gritó paredón”. Las auras tiñosas que sobrevuelan sobre la estatua de Martí —aves que en el imaginario popular están asociadas a la muerte— han hecho de este espacio su sitio predilecto; los guardias vestidos de uniforme verde olivo, se nos dice, resguardan la plaza de cualquier muestra de frivolidad o irreverencia, y el vacío, que es su signo característico, no hace más que acrecentar la sensación de vigilancia permanente. Sin embargo, advierte la narradora en off, muy cerca de ahí, desde el barrio popular de la Timba, llegan los sonidos de “tambores y risas”, el bullicio de la vida real de la gente. “A menos que haya una convocatoria anunciada durante semanas en los medios oficiales, nadie hará estancia en aquél (sic) terreno castigado por el sol ... el sitio solo cobrará vida cuando se organice algún acto”, concluye la relatora.

A diferencia de la ciudad negada que saca a luz la pintura de Rodríguez, la plaza es un lugar de visibilidad máxima, transparente. Y, sin embargo, dice Fusco, no es ahí en donde está el pulso de la ciudad. Porque este lugar, uno de los símbolos más importantes en la vida política de La Habana, no es ni foro de expresión de las diferentes expresiones que dinamizan la sociedad cubana, ni solar propicio al encuentro o al intercambio. Este espacio ha sido diseñado para que la palabra que el líder le dirige al pueblo —enunciario indiferenciado y homogéneo— sea escuchada y asentida, afirmada. El reverso de esa imagen afirmativa hay que buscarlo en otro lugar: en esas experiencias que, como las revistas digitales que hemos examinado aquí, montaron a principios de siglo otra escena, hicieron lugar a otros sujetos y pusieron a circular otros sentidos que se desviaban de los defendidos por las instituciones culturales oficiales. Como los tambores y la risa que vienen desde ese barrio marginal de La Habana, introdujeron un ruido que, a través de una movida editorial independiente que crece



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desde entonces, ha venido desdeñando solemnidades y oxidando las armaduras discursivas del Estado.

Referencias bibliográficas

- Arenas, R. (2017). *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.
- Castro, F. (2013). *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Constitución de la República de Cuba. (2019). Recuperado de <http://media.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2019/01/Constitucion-Cuba-2019.pdf>
- Dorta, W. (14 de marzo de 2015). Conversa en Benefit Street. (Literatura cubana reciente). [Entrevista con Jorge Enrique Lage, Orlando Luis Pardo Lazo, Ahmel Echevarría, Lizabel Mónica y Osdany Morales]. *Diario de Cuba*. Recuperado de https://diariodecuba.com/cultura/1426285786_13395.html
- Fornet, J. (2003). La narrativa cubana: entre la utopía y el desencanto. *Hispanamérica*, 95, 3-20.
- García Vega, L. (1993). *Espacios para lo huyuyo*. Coral Gables: La Torre de Papel.
- Kumaraswami, P. (2016). *The social life of literature in Revolutionary Cuba: narrative, identity, and well-being*. New York: Palgrave Macmillan.
- Morejón Arnaiz, I. (2015). *Pater familias* por una literatura menor: la poética conceptual del grupo Diáspora(s). *Revista Brasileira do Caribe*, 16 (30), 195-205.
- Sampsonia Way. (29 de julio, 2013). §Prólogo por Orlando Luis Pardo Lazo [En *Generación Cero: nuevarrativa en la literatura cubana e-mergente*] [Entrada en un blog]. Recuperado de <http://huronazul.es/2015/01/16/generacion-cero-nuevarrativa-en-la-literatura-cubana-e-mergente/>
- Piñera, V. (2013). La gran puta. En J. Cabezas Miranda (Ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, (pp. 627-629). Barcelona: Linkgua.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rojas, R. (1996). La relectura de la nación. Acercamiento al nuevo ensayo cubano. *Encuentro*, 1, 42-51.
- Rojas, R. (2013). La prole de Virgilio. En R. Rojas, *La vanguardia peregrina* (pp.124-145). México: FCE.
- Silva, G. (2018). La política visual y editorial de la Revista *Diáspora (s)* a través de sus cubiertas y manifiestos. *Ístmica. Revista de la Facultad de filosofía y letras*, 22, 11-28.
- Timmer, N. La Habana virtual: Internet y la transformación espacial de la ciudad letrada. En N. Timmer et al., *Ciudad y escritura: imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI* (289-306). Leiden: Leiden University Press.
- Viera, K. (3 de enero de 2022). Talleres literarios en Cuba: los espacios de JAAD. *Hypermedia Magazine*. Recuperado de <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/jaad-entrevista-escritor-literatura>

Notas

¹ La foto del lienzo puede verse en el perfil de Facebook de Galería Habana: Galería Habana. (5 de febrero, 2016). René Francisco. *Ciudad Negada* [Post de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/galeriahabana/photos/a.1630096553881676/1966381913586470> [Consultado el 15/9/2022].

² La frase de Carlos Aguilera tuvo lugar durante el conversatorio realizado en el marco de las Jornadas Internacionales *Artes, literatura, revolución y poder en América Latina*, organizadas por la Universidad Nacional



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Mar del Plata entre el 12 y el 17 de julio de 2021. Puede consultarse el registro online de esa conversación en el perfil de Facebook Jornadas Literatura, Artes, Revolución y Poder en América Latina: [jornadasarteslit2020](https://www.facebook.com/jornadasarteslit2020) [Perfil de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/jornadasarteslit2020> [Consultado el 15/9/2022].

³ Al respecto, véase “Talleres literarios en Cuba: los espacios de JAAD” (Viera, 2022).

⁴ No sin polémicas, se conoce bajo el rótulo de Generación Cero a un grupo de escritores y escritoras nacidos en la isla entre finales de los setenta y principios de los ochenta del siglo XX. Tal etiqueta designaría, antes que a una “generación” en el sentido que al término se le ha dado en la historia tradicional de la literatura, el *punto cero* a partir del cual estos autores comienzan a publicar: el año 2000. (Dorta, 2015; Pardo Lazo, 2013 [Sampsonia Way, 29 de julio, 2013].

⁵ El video *La plaza vacía* puede verse en Niio Editorial (s.f.). Niio X SOUTH SOUTH: showcasing video art from the Global South. Recuperado de <https://www.niio.com/blog/niio-x-south-south/> [Consultado del 15/09/2022].



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41363>

Sobre el arte de no pertenecer: la experiencia del pos-exilio en Hemos llegado a Ilión de Magali Alabau

María Lucía Puppo

Centro de Estudios de Literatura Comparada M. T. Maiorana,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Católica Argentina.
CONICET

mlpuppo@uca.edu.ar

ORCID: 0000-0002-4413-8306

Recibido 12/03/2023 Aceptado 20/05/2023

Resumen

En el poema-libro *Hemos llegado a Ilión* (1992) Magali Alabau (Cienfuegos, 1945) da cuenta del viaje de regreso a La Habana que realizó veinte años después de haber partido a vivir a Estados Unidos. Reeditado en 2013 nuevamente por Editorial Betania en Madrid, el texto no pierde vigencia como relato contemporáneo de la diáspora cubana. Este trabajo ofrece una lectura del poema a la luz de la noción de pos-exilio tal como la desarrolla Alexis Nouss (2015), integrando los aportes de las ciencias sociales en la perspectiva de la literatura comparada. Por una parte, se examinan las diversas estrategias que confluyen en la representación fantasmal de la ciudad, donde los referentes espaciales se entrecruzan con los mitológicos, poniendo de relieve el vacío que dejaron los ausentes. Por otra, se analizan algunos factores que en el largo poema de Alabau definen el estatuto de la hablante poética como sujeto del pos-exilio.

Palabras claves: *Magali Alabau; poesía cubana; siglo XX; pos-exilio; ciudad*

On the Art of Not Belonging: the Post-exile Experience in Magali Alabau's *We have Arrived at Ilión*

Abstract



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

In the poetry book *We have arrived at Ilión* (1992), Magali Alabau (Cienfuegos, 1945) recounts the journey back to Havana twenty years after relocating to the United States. Reissued in 2013 by Editorial Betania in Madrid, the text remains relevant as a contemporary reflection on the Cuban diaspora. This paper offers a reading of the poem in the context of the concept of post-exile as developed by Alexis Nouss (2015), incorporating insights from the social sciences within the framework of comparative literature. Firstly, we examine the various strategies employed to depict the city in a ghostly manner, where spatial and mythological references intersect, emphasizing the void left by the absent. In addition, we analyze key factors that shape the poetic speaker's identity as a post-exile subject in Alabau's long poem.

Keywords: Magali Alabau; Cuban poetry; twentieth century; post-exile; city

El regreso imposible

En “Fragmentos para una poética de la extranjería”, un lúcido ensayo que hilvana ideas, lecturas y referencias autobiográficas, Fernando Aínsa enumera los siguientes rasgos característicos de la literatura latinoamericana del siglo XXI:

la pérdida del “mapa” de los referentes identitarios tradicionales (territorio, nación, costumbres), la abolición de fronteras, el surgimiento de una “geografía alternativa de la pertenencia”, las “pulsiones de otro lugar” que asetan al escritor, la importancia del viaje en la nueva ficción, la transgresión, la mezcla de códigos y la exaltación del descentramiento y la marginalidad, así como las lealtades múltiples que se generan a través de la pluralidad y la interculturalidad en que vivimos; en resumen, el carácter *transterritorial* de la literatura de este nuevo milenio, lo que supone la ruptura de un modelo de escritor y la recomposición de su papel en la sociedad (2010, p. 23).

El panorama descrito por Aínsa se relaciona con el concepto de extraterritorialidad propuesto por George Steiner en los años setenta, que invitaba a abordar las obras de aquellos autores y autoras atravesados por una multiplicidad de tensiones que ponían en tela de juicio “la ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética” (Steiner, 2002, p. 20). Escritores extraterritoriales emblemáticos, tal como los analizó Steiner, son Conrad, Beckett o Nabokov, a quienes el cambio de lengua les permitió entroncar sus obras en las tradiciones de sus países de adopción. Ahora bien, diferente es el caso de las y los autores transterritoriales, cuyas obras no cambian de lengua y, de ese modo, permanecen estrechamente ligadas —desde la distancia geográfica— a la tradición literaria de su país de origen. En el marco de la transterritorialidad se comprenden las obras de escritores/as como Julio Cortázar, Cecilia Vicuña, Paloma Vidal y Samanta Schweblin, pertenecientes a la gran familia de la literatura latinoamericana. Y esta misma inscripción comparten numerosos/as representantes de la diáspora cubana, fenómeno que, por su dramatismo, “excede, tanto desde



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el punto de vista teórico como metodológico, cualquier otro tipo de experiencia en el continente” (Manzoni, 2007, s/p).

Las escrituras cubanas del exilio y la diáspora están firmadas por un autor o autora que, lejos de la isla, “lucha constantemente para recuperar su sentido, su rol, su autoridad”, según lo expresó Joseph Brodsky en “*The condition we call exile*” (1990). Al reflexionar sobre esta experiencia, Sergio Chejfec explicaba que, para el escritor que se encuentra en un entorno extranjero, la lengua natal funciona como lazo con su propio pasado. Así, el autor argentino ponía el acento no en lo que le sucedía respecto de una lengua extraña (en su caso, el inglés) sino con su propia lengua que, al escucharla lejos de su país de origen, lo sometía a una suerte de trance y de deslizamiento hacia el pasado que lo obligaba a “corregir ese anacronismo con elementos de irrealidad familiarizada”. Esto significa que quien vive fuera de su territorio no solo vive rodeado por una lengua extranjera, sino que, inevitablemente, se conecta con una forma pasada —“desviada”, en términos de Chejfec— de su propia lengua. De ahí entonces que el escritor

advier[t]a que la lengua es lo único que lo sostiene como imaginación literaria. La geografía o el entorno extranjeros pueden ser más o menos hostiles o benignos, pero la verdadera brecha se levanta entre el origen y el presente. Y con el origen, por esas argucias del tiempo y de la elipsis, resulta cada vez más incierto vincularse. (Chejfec, 2017, pp. 138-139).

Irrealidad, desfamiliarización o extrañamiento, desfase temporal y sensación de falta de origen u orfandad son cualidades y tópicos frecuentes en las escrituras cubanas del exilio y la diáspora. En el campo poético se cuentan las notables obras de María Elena Cruz Varela, Isel Rivero y Antonio José Ponte, radicados en España; Nivaria Tijera, afincada durante muchos años en Francia; Odette Alonso, residente en México; Damaris Calderón, radicada en Chile; Lourdes Gil, Maya Islas, Alessandra Molina y Magali Alabau, quienes viven en Estados Unidos. Entre los textos cubanos escritos desde otra orilla se destaca *Hemos llegado a Ilión*, el poema libro de Magali Alabau publicado por Editorial Betania en Madrid, en 1992, y reeditado por el mismo sello en 2013. Como lo ha reconocido la propia autora, se trata de un texto que escribió dando cuenta del viaje de regreso a Cuba que realizó veinte años después de haber partido a vivir a Estados Unidos.¹

En el *incipit* del poema se adelantan varios aspectos que el texto irá desarrollando a lo largo de sus más de cuarenta estrofas:

Hemos llegado a Ilión
en sus praderas dibuja
Nadie sabe que guardo dos cabezas,
recónditos parajes,
una verde, Ilión, espuma seca otra.
He llegado acá de vuelta o en un sueño.
Sólo el lenguaje inventa este paraje, tampoco eso, una sorna,
un decir las palabras, entrelazarlas, lanzar el híbrido entusiasmo
descubrir. (2011, p.460)²



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Aparece, en primer lugar, el recurso a la mitología, que convierte a La Habana en Ilión o Troya, la ciudad que la guerra ha dejado en ruinas. La protagonista del relato enuncia sus primeras palabras en plural, aunque más adelante declarará “He llegado acá” y “He llegado a Ilión”. Esta oscilación entre la primera persona singular y la plural, entre lo individual y lo colectivo, atravesará todo el poema. La dualidad se refuerza con la afirmación de la hablante respecto de tener “dos cabezas”, una “verde” y otra hecha de “espuma seca”. La ambivalencia de sus sentimientos establecerá un contrapunto lacerante, que bien puede resumirse mediante el tópico *odi et amo*. Su regreso a la tierra de origen es real, literal, pero resulta tan perturbador como un sueño. Hay en ella un entusiasmo “híbrido”, bifronte, que no termina de imponerse sobre la desconfianza. Está dispuesta a “descubrir” aquello que la espera en el lugar que dejó años atrás. Su figura no se equipara a la de Ulises, quien al final de la guerra abandona Troya para volver a su Ítaca, pero tampoco a la de Aquiles, que viene a luchar en tierra extraña por los suyos. La hablante del poema está de regreso, pero no a la Ítaca apacible sino a la Troya de su guerra interna. Su relato contará las peripecias y sensaciones vividas en esa isla suya y de otros, nunca perdida para la memoria, al mismo tiempo conocida y extraña.

En el excelente Prólogo a la edición de 2013 de *Hemos llegado a Ilión*, Milena Rodríguez Gutiérrez señala que la pregunta central que ronda el texto es “cómo volver allí, cómo volver”. Ésta, a su vez, se desglosa en otros interrogantes: “¿Cómo volver a Ilión? ¿Cómo regresar a la ciudad destruida, a esa Troya hecha cenizas de la que nos marchamos hace ya tanto tiempo? O, ¿es posible la vuelta del desterrado, es posible convertirse en un ex–expulsado y regresar y andar de nuevo por Ilión, por esa que se ha vuelto ex–ciudad, ciudad que ya no es?” (2013, pp. 6-7). En síntesis, ¿cómo pretender volver a la ciudad que se dejó atrás, que ya no existe y que solo vive en la memoria? Y si la ciudad existe dentro del sujeto, ¿acaso es posible irse de ella para regresar después?

El objetivo de este artículo es ofrecer una lectura del poema-relato de Magali Alabau centrada en las múltiples tensiones que configuran en el texto la condición y la conciencia del sujeto pos-exiliado. Apelaremos a la noción de pos-exilio tal como la ha desarrollado Alexis Nouss (2015), integrando los aportes de las ciencias sociales en la perspectiva de la literatura comparada. En primer lugar, examinaremos las diversas estrategias que confluyen en la representación fantasmal de la ciudad en el texto de Alabau, donde los referentes espaciales se entrecruzan con los mitológicos, poniendo de relieve el vacío que dejaron los ausentes. En segundo lugar, repararemos en algunos factores que definen el estatuto de la hablante poética como sujeto del pos-exilio. Finalmente, enunciaremos las conclusiones del trabajo, que permitirán subrayar la singularidad de *Hemos llegado a Ilión* en tanto poema-relato que pone en escena las tensiones irresueltas propias de la transterritorialidad.

Estampas de La Habana: mito, cartografía y espectralidad

En *Hemos llegado a Ilión* se narra un itinerario que tiene como hitos el arribo de la protagonista al aeropuerto, la acogida y el traslado a la casa familiar, la estancia en el hotel, la contemplación del mar y el Malecón desde la ventana, la entrega de un paquete traído del exterior, el envío de unas medicinas —también por encargo— en el edificio de Correos y, finalmente, la despedida previa a la partida.

Lo mitológico desautomatiza la percepción y el lenguaje de la hablante poética lo que provoca un efecto de extrañamiento. El mundo helénico ya había sido evocado por Alabau en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

su primer poemario, *Electra, Clitemnestra*, donde también se exploraba la figura del doble, que en este caso vehiculiza una conflictiva relación de amor-odio entre madre e hija (Cabrera, 2013, s/p). Lejos de obliterar los detalles específicos del aquí y ahora, en *Hemos llegado a Ilión* los referentes clásicos invitan a percibir las imágenes y los sonidos que suscita una experiencia urbana muy particular, aquella que propone un recorrido por La Habana de fines del siglo XX. La reedición del texto, concretada veinte años después de la publicación original, certifica que no ha perdido vigencia como relato de exilio contemporáneo.

Entre los núcleos espaciales del poema, ocupa un lugar central la casa de la infancia. Allí las habitaciones y el mobiliario condensan los recuerdos de la viajera, pero sin ceder a la nostalgia, ella ofrece una descripción despiadada de lo que ve:

No tengo preguntas.
Soy el refrigerador de casa de mi madre cuando abro sus fauces.
Soy el pescado con ojo repentino que despierta
cuando al buscar el agua se desploman las gotas sobre el suelo.
Soy la ventana que da a un par de gatos salvajes
que yacen en las ramas del patio del vecino. Gatos de esos
que no se ven en las ciudades. Descuidados, rabiosos,
maltratados, sin gentes regalando abundancia.
Soy esos dos. Soy el sofá de hule que sin lustro
aguanta las muñecas, soy la cama en la sala, la que ya nunca
veo sino en los hospitales. Soy la tapa que falta en la cocina,
el hedor de los cuartos, la charca de agua que sale de la ducha,
la plomería rota, soy la cortina que tiene tanta mugre
el jabón y la astilla que no encuentro (p. 468)

Las enumeraciones del texto subrayan los aspectos de pobreza, deterioro y suciedad, en tanto que la hablante se identifica con esos gatos que operan como metonimia del ambiente. La de su familia es otra de las tantas “casas bombardeadas y deshechas” que recuerdan “las ruinas de Sicilia” (p. 468). Esos hogares mal envejecidos, como la piel de sus habitantes, contrastan con “los cantos de Circe” y el trato afable que reinan en el lujoso hotel donde se hospeda la protagonista. Desde su habitación contempla el mar, que quiere abrazarla y darle la bienvenida (p. 469), pero ella piensa en todos aquellos que se lanzaron al agua para escapar y siente que fuerzas poderosas la alejan del “vientre” marino (p. 470).

Sin posibilidad de reencuentros profundos, portando su “máscara del Norte”, la protagonista trata de evadir las preguntas de los curiosos, las dudas de los funcionarios, el miedo a ser detenida e interrogada. La ciudad se revela ante sus ojos como infierno y cárcel; de noche asoman las cucarachas y se amontonan las botellas vacías; de día la gente hace largas colas, se observan carteles con consignas revolucionarias y se oyen eslóganes y frases hechas como “Hay muchos hospitales”, que el poema deconstruye para preguntarse si, en lugar de hablar bien del sistema de salud cubano, la expresión no responderá al hecho de que hay demasiados enfermos (p. 465).

Los trayectos erráticos y aislados de la protagonista van delineando estampas habaneras alejadas del clima festivo que propicia el turismo. La memoria le trae imágenes del pasado, por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ejemplo, al evocar la calle Galiano y recordar “las lentas veredas de otros años” (p. 466). Así, haciéndose eco de la figura descrita por Walter Benjamin, la voz que asume la escritura opera como una arqueóloga o excavadora que debe remover una serie de capas temporales y afectivas para alcanzar su pasado sepultado (Benjamin, 2010, p. 93). Por momentos la ciudad del pasado y la del presente se superponen y confunden, y en ciertos pasajes se torna evidente la ausencia de quienes ya no están:

La ciudad me recuerda los que faltan
Falta el conocimiento de los nuevos,
el crecimiento de las contradicciones.
Faltan más rostros, más risas al paisaje,
falta algo que no sé descifrar, que no conozco.
Falta la bulla, la esquina que se cruza,
falta el círculo continuo,
tropelaje del ruido de la risa,
la música del claxon,
el inquieto parpadear de la esperanza. (p. 466)

En este caso la *enumeratio* remite a la lógica del fantasma estudiada por Derrida, que considera la espectralidad en el corazón de la vida. Esto implica tomar en cuenta a los fantasmas, o sea a “otros que no son ya” o a “esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (2012, p. 13). Los que faltan en Ilión-Habana son los muertos, los encarcelados, los que partieron para no regresar, los que escaparon de la mejor o de la peor manera. Pero no son solo ellos, pues al irse dejaron un vacío que nada ni nadie puede llenar y que atestigua las heridas, el trauma que persiste en el tejido social. Es en este sentido que los espectros hablan del pasado, pero también del presente y del porvenir, de la falta de “risas” y de “esperanza” entre los presentes y los futuros. Como observó Judith Butler, tras el paso de la violencia y ante la instancia de duelo, el sujeto experimenta que ha sido “despojado de un lugar o de una comunidad”, puesto que perder al tú implica, para el yo, perder también el lazo que los une (Butler, 2006, p. 48). Confrontada por los otros ausentes y por los que están –los sobrevivientes, los que perdieron a alguien-, y compartiendo esa misma sensación de vulnerabilidad y desarraigo, camina la hablante del poema. Y ella misma se identifica con un fantasma cuando lleva un encargo a dos viejitos desconocidos: “Traigo un recuerdo, Señora, abra la puerta. / Soy la emisaria que le devolverá la vida si es que tiene. / ... / Vengo de parte de todas partes, ¿me conocen?” (p. 470).³

Puertas que se cierran, rostros que rehúyen la mirada y lápidas en sombra delinean la hostilidad de la ciudad que se vuelve espejo del mundo interior, síntesis de “las entrañas de tu propio monstruo” (p. 460). En la tradición maldita de Virgilio Piñera, la hablante del poema recurre a la hipérbole, la autoparodia, el oxímoron y la paradoja. Se identifica tanto con la quietud del ancla como con el deambular del paseante que no tiene destino:

Soy ancla de ciudad que arremetida entre fachadas que hospedan
mugre y polvo,
extirpada del día,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

paseo por el mundo con los dioses envueltos
en la púrpura tela de los ritos.
La otra cara mía es este dolor del lado izquierdo,
mi otro espectro, Ilión,
dejado atrás,
abandonado en la maleza,
en cuartos, desvariando,
pidiendo auxilio, ayuda. (p. 472)

El trasfondo mítico provee, en última instancia, un escenario de tragedia donde el dolor alcanza su máxima expresión. El pedido de ayuda con el que culmina esta estrofa recuerda el tono de algunos poemas de Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar, quienes comparten con Alabau la visión desahuciada que nace de “una mirada despojada de todo idealismo, espiritualismo, trascendentalismo y religiosidad” (Arcos, 1992, p. 45).

Perséfone Pérez, la sin patria

Un relato de Manuel Ramos Otero describe a una poeta en Nueva York que se sabe doblemente extranjera porque pertenece “a un Puerto Rico que no existe”. El narrador agrega inmediatamente que, “en realidad, la poesía es la voz de la muerte”.⁴ Esta aseveración resulta más que nunca verdadera si la aplicamos a *Hemos llegado a Ilión*, un texto en el que la espectralidad y la máscara remiten constantemente al imaginario fúnebre.

Junto con la caída de Troya, el otro gran mito al que remite el poema es el de Perséfone, la joven raptada por Hades que habita seis meses en la tierra y seis meses en el inframundo:

¿Quién soy? ¿De dónde vengo? Soy Ulises, Electra,
soy la luna, el triunvirato, soy Perséfone perdida,
seis meses allá en sangre viva, seiscientos siglos acá
ya sin certeza.

Soy Perséfone Pérez, la errabunda mártir, la destreza,
la víctima victimizada, soy la cereza, la fruta,
el semen de mujer entre las piernas, el pavo real
paseando las ciudades, extinguida distinguida visión de las
paredes.

Soy la pluma del árbol, soy la esfinge aterrada.
Traspasar el cadalso, ir como María Antonieta o María Estuardo
a enfrentarse, a cortarle las alas a Pegaso para que no mate
con su amorfa cuchilla. (p. 463)

Ni ciudadana plena del mundo de los vivos ni residente fija del reino de los muertos, Perséfone está siempre a punto de morir, como las dos reinas inmortalizadas por la historia y la literatura. Pero, como subraya Milena Rodríguez Gutiérrez, la hablante poética no se llama Perséfone a secas sino “Perséfone Pérez”, integrando lo trascendente del nombre “con lo común, lo corriente, lo de todos los días” (2013, p. 13). Sin grandilocuencia, ella asume el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

destino de cualquier visitante en su situación, traspasado por la muerte y urgido por el deseo de atestiguar lo que ha visto.

En una entrevista reciente conducida por Yoandy Cabrera, Magali Alabau se refirió a las circunstancias biográficas que dieron origen a la configuración del personaje de *Hemos llegado a Ilión*:

Pasé unas semanas en un lugar donde pensé encontraría lo familiar, pero donde también encontré ojos vigilantes. Un lugar donde tenía que actuar muy cuidadosamente y autocensurarme. ¿Y de verdad había tal vigilancia? En mi caso no sé, pero antes de irme de Cuba vivía con miedo y el miedo no se me quita cuando pienso en ese lugar. Ni lógica ni razonamiento. El miedo a estar en Cuba ya es endémico en mí.

La Patria. Nunca la palabra me ha gustado. Patria de Padre. Tiene connotaciones autoritarias. Repetida y multiplicada por la revolución con minúscula y por todo aquel que asocia un lugar específico, una punzada territorial. No tengo patria. En todo caso es un estado anímico, cuando encuentro paz interior. Perséfone Pérez es la fusión del personaje, el mito y yo. No escogí Perséfone Alabau, sino Pérez que es el apellido de mi madre. No pude apreciar en las ruinas ni una florecita naciendo entre las rocas. No hay nada en ese lugar que me conforte. Solo los turistas con ojos vendados y guías, o los izquierdistas extranjeros con espejuelos bifocales pueden pasar por alto tanta miseria y desolación. (Cabrera, 2020, s/p).

En esta declaración la autora se reconoce sin patria, con la certeza de que su país de origen no puede ofrecerle protección ni consuelo. Su testimonio deja ver el trauma que está en el origen de su partida, ese miedo omnipresente que experimentaba bajo el régimen cubano.⁵ Es posible relacionar sus dichos con los conceptos vertidos por Alexis Nouss en *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines* (2015). Según este pensador, la experiencia del exilio va más allá de las circunstancias históricas, geográficas y sociológicas, puesto que toca los niveles más profundos de la interioridad del individuo. Propone hablar entonces de “exiliencia” (*exilience*), neologismo que apunta a expresar que el exilio es a la vez una condición y una conciencia, es decir que implica aspectos tanto pasivos como activos del sujeto que lo experimenta (2015, p. 26).⁶

Nouss caracteriza al exiliado como un ser-frontera, bipolar, que posee una “biografía fragmentada” (p. 32). No es tanto la pérdida de un lugar lo que lo lastima, sino la pérdida del sentido del lugar (p. 37). Puede afirmar a coro con el poema de Bertold Brecht: “El país que nos recibió no será nunca un hogar, sino el exilio”.⁷ Pues como bien lo expuso María Zambrano, quien atraviesa esa condición solo habita un “espacio indeterminado”, un “espacio sin lugar” (2014, p. 27). Suya es una doble distancia, con el lugar de origen y con el lugar de destino (Nouss, 2015, p. 54). Esa no-pertenencia caracteriza a la hablante del poema de Alabau, así como un estado de alerta constante que se traduce en una mirada implacable sobre sí misma:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Llego de madrugada.
Mal vestida ya estoy, un poco agria
de tantas ocasiones.
Tiento a ver si soy la misma.
Mi voz suena cambiada.
No llevo las acotaciones que creía aprendidas.
Pierdo el tiempo perdido en cada rato.
Doblo las ropas y esa sensación de ser extraña
se sumerge en la cama.
De visita no he venido. ¿Cuál es mi condición,
presencia en esta estancia pertenencia del Averno?
Me golpean las sienas las palabras pero no hay
nada más, no hay libros, no hay rituales diarios,
ni emociones.
Sólo hay esta presencia que algo en vilo
y recibe las palabras sin fruición,
atropelladas.
Pienso que podré conciliarlas,
que si parto, si es que la extraña que soy
no persistiera, podría arremedarlas con lo poco
que llevo. (p. 467)

Hay una lucha literal entre la protagonista y las palabras, que le “golpean las sienas”. Podemos interpretar que ellas encarnan, más que cualquier otro ser u objeto, el regreso violento de escenas del pasado. Los fragmentos de habla le llegan como restos, materiales de descarte, piedras arrojadas que apuntan sobre su herida abierta. Las palabras que escucha en el presente solo traen huellas del pasado fantasmal que, como una sombra, cubre toda posibilidad de conexión profunda con el aquí y ahora.

Así como la posmodernidad no implicaba necesariamente un después de la modernidad en el razonamiento de Lyotard, Nouss entiende el pos-exilio como una condición que puede darse en simultaneidad e incluso al interior del exilio. El pos-exiliado es aquel o aquella que se experimenta fuera de una identidad y de un territorio; fuera de cualquier noción de identidad que —se supone— debería ser la suya (2015, p. 135). En la hablante de “Hemos llegado a Ilión” hallamos esa conciencia del pos-exilio que le impide improvisar o ser espontánea con las personas; de hecho, la vemos, como describe Nouss, “minimizar sus intervenciones y sus gestos como si no pudiera exponer su personalidad entera” (p. 143).

Acaso una fisura en esa actitud autoimpuesta se produce cuando el viaje de Perséfone Pérez está llegando a su fin. En un encuentro con una amiga, “compañera del alma”, la protagonista logra sincerarse y hacerse a sí misma las preguntas que nadie a su alrededor se hace:

¿Quién profana la voz de los que lloran los muertos?
¿Cómo expresar esta penuria, cómo ser testimonio y testamento? (p. 472)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Tantos duelos interrumpidos, tanta miseria y tristeza salieron al cruce de la visitante. ¿Cómo comunicar la experiencia de ser extraña en el país que la vio nacer, cómo explicar que ella no pertenece a ningún lugar? El sujeto del pos-exilio se ve constantemente desafiado por la urgencia de una doble tarea imposible: poner en palabras la magnitud de su experiencia y hacerla comprensible a los otros. Sin garantías de que hallará una recepción adecuada, su discurso está condenado a la tensión, la crisis permanente y la crítica ininterrumpida (Nouss, 2015, p. 55).

El final del poema-relato coincide con la despedida de la protagonista. Se enuncia una promesa que probablemente no se va a cumplir: “Trato de decirles a todos, sin llorar, que pronto nos veremos” (p. 473). En la última escena se vislumbra, hacia adelante, el árbol típico de los cementerios: “A la salida de las puertas / hay un ciprés parecido a un templo, / allí nos dirigimos, me dirijo” (p. 473). La oscilación entre la primera persona singular y la plural deja el texto en una especie de cortocircuito. Parte la protagonista y con ella su doble, parte la extranjera absoluta con su máscara, parte la viajera que en realidad nunca llegó. Queda en pie ese ciprés, testigo silencioso como un templo donde conviven los vivos y los muertos, la realidad y la pesadilla, los fantasmas del pasado y los del porvenir.

Conclusiones

Comenzamos este trabajo planteando una serie de preguntas en torno al imposible regreso del exiliado que propone *Hemos llegado a Ilión*. Para finalizar, vale la pena tomar en consideración otros dos interrogantes propuestos por Fernando Aínsa en el ensayo que citábamos al inicio:

¿Pero qué sucede cuando ese escritor intenta recuperar —desde el “afuera” en que está sumergido— el lejano “adentro” en que viviera? ¿Qué sucede cuando el escritor que vive “sin fronteras” convierte su obra en el esforzado rescate de un territorio o un pasado “patrimonializado” por el tiempo y la distancia? (2010, p. 31).

Debemos señalar que el poema analizado no pretende recuperar la tierra de origen, pero, sin embargo, desde la ironía y el desagrado redefine los contornos de una Habana ruinosa, hostil y espectral. No apunta a brindar una visión nostálgica, aferrada a un pasado perdido, ni mucho menos a abonar la literatura de la “cubanidad exotizada” (Ingenschay, 2010, p. 7). Por el contrario, delinea el perfil de una urbe perdida y solo por fragmentos reencontrada, hecha de capas de tiempo y olvido, que opera sinestésicamente como metonimia y *alter ego* de la voz poética: “Estoy en la ciudad, negligente, henchida de gris y de presente” (Alabau, 2011, p. 472). Cesuras y rimas internas, paronomasias y paralelismos son recursos que buscan expresar las sensaciones de una protagonista por momentos desaprensiva, obsesiva o paranoica cuando se topa con los signos y los seres de la ciudad. La mitología y la espectralidad potencian las facetas más temibles de una experiencia urbana marcada por la decadencia arquitectónica y la hipocresía de sus habitantes. Como en otros poemarios críticos de la Revolución Cubana, son recurrentes en el texto de Alabau los imaginarios kafkianos del laberinto, el juicio y la condena (Puppo, 2013, pp. 128-129).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hemos comprobado que la posición de la hablante poética no la sitúa ni adentro ni afuera de la isla; el suyo es el no-lugar de Perséfone Pérez, personaje emergente y al mismo tiempo expulsado de la tierra, identificado aquí con la figura de la pos-exiliada, es decir, de alguien que —según la descripción de Gustavo Pérez Firmat— vive “en vilo”, suspendida “entre países e idiomas” (2010, p. 18). Podemos asociar estas características de la subjetividad con una poética transterritorial que opera, según las lúcidas observaciones de Chejfec, con el anacronismo y la elipsis. Los desvíos y saltos en el tiempo, puestos de relieve por la lengua herrumbrosa de los clichés y las frases hechas, desembocan ineludiblemente en una atmósfera de imprecisión y orfandad. La lectura nos deja flotando en medio de la soledad y la angustia — apenas, pretendidamente- enmascaradas de la protagonista, mientras sospechamos que su duelo por Cuba, por sus afectos, por el pasado perdido, aún no ha terminado.

Cabe señalar por último que, en el poema de Alabau, la distancia insalvable entre la protagonista y la realidad cotidiana propicia una teatralización del mundo. En su entorno solo parece haber actores y actrices que repiten el libreto que su rol social o las circunstancias específicas les asignan. A la falta de continuidad en el tiempo se suma la multiplicación de espacios que se bifurcan en oficinas del estado y salas de aeropuerto, favoreciendo juegos de espejos, claroscuros y entretelones de inspiración barroca. Texto furibundo y doloroso, surcado de pliegues del lenguaje, ambivalencias y aporías, *Hemos llegado a Ilión* se revela escrito afuera de la isla, pero pensado desde el interior más profundo de la literatura cubana.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, F. (2010). Fragmentos para una poética de la extranjería. En C. Chantraine-Braillon, N. Giraldi Dei Cas y F. Idmhand (Eds.), *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento* (pp. 23-44). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Alabau, M. (1992/2013). *Hemos llegado a Ilión*. Madrid: Betania [Reedición de 2013].
- Alabau, M. (2011). Hemos llegado a Ilión. En M. Rodríguez Gutiérrez (Edición, introducción, notas y bibliografía), *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (pp. 460-473). Madrid: Verbum.
- Arcos, J. L. (1992). La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia. *Anuario L/L*, 23, pp. 41-84. Recuperado de <https://rid.unrn.edu.ar/bitstream/20.500.12049/4812/3/Arcos-Poes%C3%ADa%20de%20Nov%C3%A1s%2C%20Anuario-1-44.pdf>
- Benjamin, W. (2010). *Imágenes que piensan* [Libro IV, Volumen 1]. *Obras*. Madrid: Abada.
- Brecht, B. (2004). *Die Gedichte in Einem Band* [Elisabeth Hauptmann (ed.)]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brodsky, J. (1990). The Condition We Call «Exile». En John Glad (ed.), *Literature in Exile*, (pp. 100-109). Durham y Londres: Duke University Press. Recuperado de <https://www.amherst.edu/system/files/media/1622/ConditionWeCallExile.pdf>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabrera, Y. (2013). Electra, Clitemnestra: el mito y el doble en la poesía de Magali Alabau. *La Habana Elegante Segunda Época*, s/p. http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Dossier_Poetas_Cabrera.html



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Cabrera, Y. (25 de agosto, 2020). Magali Alabau: “me interesan las personas, no la literatura”. *Deinós. Critical Journal*. <https://deinospoesia.com/2020/08/25/magali-alabau-me-interesan-las-personas-no-la-literatura/>
- Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- Chejfec, S. (2017). La música de las anomalías. En Autor, *El visitante* (pp. 127-140). Buenos Aires: Editorial Excursiones.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* [Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti]. Madrid: Trotta.
- Ingenschay, D. (2010). Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2, (1). Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120004A/6101>
- Manzoni, C. (2007). Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea. *Digital Repository of the University of Texas*, s/p. Recuperado de <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/4102/manzoni.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Nouss, A. (2015). *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*. París: Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme.
- Pérez Firmat, G. (2000). *Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana*. Madrid: Colibrí.
- Puppo, M. L. (2013). *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- Rodríguez Gutiérrez, M. (2013). Prólogo. Magali Alabau es Perséfone Pérez o cómo volver a Ilión. En M. Alabau, *Hemos llegado a Ilión* (pp. 7-20). Madrid: Editorial Betania.
- Rodríguez Gutiérrez, M. (2022). Dos poéticas del exilio cubano. Nivaria Tejera y Magali Alabau: París/Nueva York, o el espacio que no es. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 25, pp. 150-162. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v25-rodriguez>
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Tejera, N. (1983). *Rueda del exiliado*. Poemas y dibujos de Nivaria Tejera. Lisboa.
- Viera, F. L. (2012). Magali Alabau, Nueva York. *Revista Cubaencuentro*, 16(1). Recuperado de <https://www.cubaencuentro.com/txt/entrevistas/articulos/magali-alabau-nueva-york-272919>
- Zambrano, M. (2014), Carta sobre el exilio. En Juan Fernando Ortega Muñoz (ed., introducción y notas), *El exilio como patria* (pp. 3-13). Madrid: Anthropos.

Notas

¹ Magali Alabau (Cienfuegos, 1945) es escritora, actriz y directora de teatro. Reside en Nueva York desde fines de los años sesenta. Es autora de los títulos de poesía *Electra*, *Clitemnestra* (1986), *La extremaunción diaria* (1986), *Hermana* (1989), *Hemos llegado a Ilión* (1992), *Liebe* (1993), *Dos mujeres* (2011), *Volver* (2012), *Amor fatal* (2016) e *Ir y venir* (2017).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

² En este trabajo citaremos a partir de la edición completa de “Hemos llegado a Ilión” incluida en *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*, Milena Rodríguez Gutiérrez (Edición, introducción, notas y bibliografía), Madrid: Verbum, 2011, pp. 460-473.

³ El temor que despierta la figura de la protagonista en los viejitos recuerda la identificación de los transterrados con “espantajos” que aparece en “Rueda del exiliado” (1983), el notable poema de Nivaria Tejera que Milena Rodríguez Gutiérrez (2022) estudia en paralelo con *Amor fatal* (2016), otro texto del exilio de Magali Alabau.

⁴ Se trata de “El Cuento de la Mujer del Mar” (1979), citado por Dionisio Cañas, quien advierte en este personaje algunos rasgos de la poeta Julia de Burgos y del propio Ramos Otero (1994, p. 121).

⁵ En una entrevista conducida por Félix Luis Viera, Magali Alabau contó que fue expulsada de la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán, junto a un grupo de estudiantes, acusada de homosexualidad. Ese evento marcó su identidad y le hizo comprender que no tenía otra alternativa más que marcharse (2012, s/p).

⁶ Todas las traducciones del texto de Nours son nuestras.

⁷ “Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm”, del poema “Über die Bezeichnung Emigranten” (1937).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Archivo: “Vivir en el interior de una memoria portátil”

Lizabel Mónica

The Lawrenceville School (Lawrenceville, New Jersey, Estados Unidos)

lizabelmonica@gmail.com, lmonica@lawrenceville.org

ORCID: 0000-0003-1900-6528

Recibido 12/03/2023 Aceptado 20/05/2023

Resumen

La novela *Archivo*, de Jorge Enrique Lage, es un documento literario que no sigue una estructura tradicional. Tanto en términos formales como de contenido, el autor enfatiza su intención de utilizar la plataforma literaria que ofrece la novela como un archivo que refleje las imbricaciones entre la historia personal y la colectiva, entre el individuo y la nación. Con herramientas propias de la ficción, Lage analiza las nociones de ciudadanía, sociedad civil y defensa nacional. Al hacer esto, el autor superpone los imaginarios sobrenaturales del fantasma, el zombi, el doble y el cibernético, por un lado, a historias narradas con tono realista que recrean el cuerpo queer y la figura del espía, por el otro, convocando un espacio de alteridad para la literatura cubana. Este trabajo demuestra que el espacio propuesto por Jorge Enrique Lage en *Archivo* es uno de intervención política a través de la memoria.

Palabras clave: *literatura cubana, cuerpos queer, medios de prensa, memoria*

Archive: “To live inside a memory stick”

Abstract

Jorge Enrique Lage’s novel *Archive*, is a document that does not follow a conventional literary structure. Both formally and thematically, the author emphasizes his use of the literary platform as an archive that reflects the interweaving of the personal and the collective, and the individual and the nation. Through the tools of fiction writing, Lage explores notions such as citizenship, civil society, and national defense. He juxtaposes supernatural imaginaries like ghosts, zombies, doppelgängers, and cyborgs with realistic narratives that depict the queer body and the figure of the spy, creating a space of alterity within Cuban literature. This study reveals that Jorge Enrique Lage’s *Archive* offers a literary space for political intervention through memory.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Keywords: *Cuban literature, media, memory, archive*

La novela *Archivo* de Jorge Enrique Lage, apareció en el entorno literario cubano en el año 2015, publicado por Editorial Hypermedia, una empresa editorial cubana radicada en Madrid que utiliza el sistema de impresión bajo demanda. Esta novela, cuyo género es reconocible como tal por haber sido clasificada de tal forma en la nota de prensa de la editorial que circuló vía correo electrónico (Hypermedia: “Nota de prensa”, Buzón Personal), así como en las entrevistas concedidas por el autor, es un documento literario redactado en forma de lista, que consta de 152 acápites. Dentro de los límites de la caja de imprenta preparada por la editorial, el texto alcanza apenas unas ciento once páginas. Al decir de su autor, fue un impulso literario “fallido” que partió del deseo de contar historias personales: “Quería hablar también de historias personales, familiares, desenterrar lo que alguna vez vi o escuché, agregar otras capas de memoria. Fue un pulso que no pude sostener en términos de sintaxis literaria (o lo que entiendo yo por eso), pero sigo pensando que la idea era de lo más buena” (Aguilera, 2017, p. 6D).

Desde el inicio, el texto se enuncia como una práctica procesual y personal, en pos de la constitución de un archivo: “Nunca supe bien por qué lo hacía. Siempre confié en averiguarlo durante el proceso. Había algo desesperado ahí. Pero no era tanto la desesperación de vivir anclado en La Habana como de vivir en el interior de una memoria portátil” (Lage, 2015, p. 9).

Más allá del proceso de construcción de un archivo que lleva a cabo el narrador y personaje principal, a medida que vamos leyendo, en el texto aparecen otros personajes y subtramas. Estos elementos diegéticos descansan sobre una plataforma retórica multimedial, contenida en el *archivo* que leemos a través de un espectro que va desde los recortes de papel hasta la inteligencia artificial. La palabra *archivo* alude en este texto de Jorge Enrique Lage a la memoria, con cruces que se manifiestan entre lo personal y lo institucional, y entre lo biográfico y lo histórico. Alude, además, a la materialidad del proceso de *archivar*, donde lo digital se superpone a lo analógico. Finalmente, *archivo* convoca a una lectura meta, donde la escritura y el rol de la literatura es revisado como dispositivo de intervención histórica. De ahí que la novela tenga en sus primeras páginas una mención a Tania Bruguera y su célebre performance de 2014, cuya manifestación última fue la de una intervención cívica a varios niveles, que abarcó tanto a actores individuales como a la Seguridad del Estado y las instituciones culturales: “La escritura es *low profile*. Autoficción. Autismo. Interesa más el arte contemporáneo cubano, a lo Tania Bruguera” (p. 10).

Para los lectores de Jorge Enrique Lage, *autismo* no es una palabra casual: hace referencia a la novela previa a *Archivo*, donde el Autista es un personaje fundamental. Al incluir en su reflexión sobre la literatura a su novela anterior, *La Autopista*, Lage está denotando además lo que considera una falta de potencial político en su obra; comparada con la pieza performática de Tania Bruguera, la eficacia de su escritura es *low profile*. Como es obvio, también denota su interés en el potencial político de la literatura. Con *Archivo*, Jorge Enrique Lage pretende “una desconexión”, una obra que se distancie de su escritura anterior.¹ Para lograr este objetivo y potenciar la capacidad política de su escritura, Lage escribió *Archivo* como una “lista negra”, confundiendo su estilo de esta manera con aquel que es empleado por la Seguridad del Estado y las instituciones culturales para vetar todo aquello a lo que no se quiere reconocer como entidad, sino, por el contrario, sustraer o recortar de lo real.

La obra se sitúa en la segunda década de los años 2000, sin embargo, la primera fecha que leemos en el libro es la de 2009, y la última es la de 2012. Mientras 2009 marca el momento



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, *Archivo: “Vivir en el interior de una memoria portátil”*, pp. 47-58.

en que comenzó a gestarse este libro para el narrador/autor o narrador autorial (el momento en que comenzó a recoger y recortar periódicos), no es hasta 2012 que comienza a escribirse “la lista”, denominación que el autor usa para describir la estructura de la novela. Dicha “lista” está ubicada geopolíticamente en el escenario de la Cuba de entonces, el mismo que inspirara al escritor Orlando Luis Pardo Lazo y los posts para su blog *Lunes de Post-Revolución*. Al igual que para Pardo Lazo, la nación es una preocupación del autor de *Archivo*, pero a diferencia de este, es el Estado —y su retórica— la entidad que se privilegia en la novela:

Los puntos se vuelven demasiado literarios, pensé, mejor detenerse y recordar qué significa escribir. Escribir tiene que ver con la Seguridad del Estado. Con ninguna otra cosa. Lo que importa no es la pregunta por la Literatura, lo que importa es la pregunta por el Enemigo. (p. 25).

La obra parece transcurrir en un binario espacial, donde el Estado y su mecanismo de seguridad nacional, la Seguridad del Estado, están contrapuestos a la población civil y su mecanismo de expresión de la cotidianeidad bajo el régimen: El escritor. El libro es un diálogo que establece un contrapunteo entre el agente de la Seguridad y el escritor. No obstante, en este contexto, ambos son “agentes” de poderes mayores (el Estado y la Literatura).

La conversación sobre los medios se extiende en este libro a quién posee o no acceso a los mismos. En *Archivo*, el presidente del país publica en la prensa, mientras el escritor y protagonista, la primera persona del relato, recoge periódicos y los recorta:

A principios del año 2009 recogí de la basura un ejemplar del periódico Juventud Rebelde y recorté media página: las Reflexiones del Compañero Fidel. Eran los tiempos en que Fidel Castro colaboraba regularmente con la prensa (el sucedáneo de prensa nacional). Eran los tiempos en que yo siempre estaba recogiendo y recortando, recogiendo y recortando. (p. 9).

Este proceso de “edición” de las noticias oficiales, mediante la fragmentación, es lo que ocurre estéticamente en la novela, donde el escritor, sin acceso a los medios, sólo alcanza a hacer listas, trabajar con retazos, y publicar en una editorial nacional alternativa que reside fuera del país. El quehacer del escritor remite también al buzo, ese personaje cubano que se hizo popular en el imaginario colectivo dentro de la isla en los años noventa, cuando el Periodo Especial visibilizó a los vagabundos y sus continuos esfuerzos por encontrar comida u objetos útiles en los basureros de la ciudad. A estas pesquisas de los basureros, en las que las personas en cuestión parecían sumergirse en los latones, se les denominó popularmente como *bucear*, y a sus sujetos, los *buzos*. Similar a los buzos, el escritor de *Archivo* parece condenado a vivir de sobras, víctima de una miseria mediática. El bucear del autor es consecuente con las circunstancias de muchos buzos, los cuales carecen de hogar. El escritor de *Archivo* se declara partícipe de una “memoria portátil”, un archivo móvil. Hemos de suponer que la memoria portátil es la suya, una memoria contingente que se enriquece a medida que el escritor se mueve por la ciudad, acumula vivencias, “edita” el paisaje de lo posible.

La confusión de la actividad literaria con aquella generada por la Seguridad del Estado no se detiene en el estructurar de la novela en tanto lista negra. En la novela, según leemos de la voz del agente de la Seguridad, quien es el principal interlocutor del escritor, hay una organización similar a la de Alcohólicos Anónimos, pero para agentes de la Seguridad que son



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, *Archivo*: “Vivir en el interior de una memoria portátil”, pp. 47-58.

adictos a medios específicos. Los AAA, Agentes Anónimos Adictos, “estaban enganchados a varios tipos de materiales basados en papel: revistas, folletos, documentos, expedientes, archivos...” (p. 22). Estos agentes adictos se reúnen en un aula que está dentro de Villa Marista, lugar que es introducido en el texto como “Instalaciones centrales de la Seguridad del Estado”. La reunión de estos agentes no es para amortiguar la adicción, sino para “dirigirla”, le dice el Agente. A partir de la introducción de Villa Marista, mucho de la novela ocurrirá dentro de estas instalaciones, donde el escenario está constituido por pasillos, celdas y oficinas. Otro espacio de similar protagonismo será La Unidad: “un conjunto de instalaciones ocultas en una finca de las afueras de La Habana” (p. 50). En La Unidad, al igual que en Villa Marista, el escritor se encuentra con personajes que le narran su historia, pero en el caso de La Unidad, se trata de “pacientes”, en lugar de los “prisioneros” de Villa Marista. En contraste tanto con Villa Marista como con La Unidad, otros escenarios y personajes se hallan en las calles de La Habana, el Malecón, así como el cuarto de Baby Zombi y Yoanx. El autor dialoga en estos espacios urbanos con los trabajadores sexuales Baby Zombi y Yoanx. Estos espacios *de la calle*, en contraste con Villa Marista, reciben el tratamiento de *desordenados*. Pero dichos espacios civiles de desorden también están intervenidos por la Seguridad del Estado, siendo los interlocutores del escritor en los espacios civiles, personajes informantes, quienes usan la prostitución y el sexo para ubicar micrófonos en lugares públicos y privados del cuerpo civil.

Con los dedos y con la pinga-émbolo, Yoan maniobraba para empujarles el micrófono hasta el intestino grueso. Antes o después del sexo, ella se ocupaba de colocar los micrófonos en la casa o en la habitación del hotel. Si era necesario, ponía micrófonos hasta en el carro que la recogía en el Malecón y la llevaba a la casa o al hotel. Iba soltando los micrófonos como si fueran feromonas. (p. 27).

Mientras el cuerpo prácticamente desaparece en Villa Marista y en La Unidad, en las calles ocupa el rol central de la narración. Los personajes se miran “de arriba abajo”, se hacen comentarios que van de lo sensual a lo obscuro, e interactúan mediante el tocarse, penetrarse, agarrarse y otras manifestaciones intercorporales. Los cuerpos transicionan de un sexo a otro en la calle, mientras que en las celdas y sanatorios parecen constar de una fijeza heteronormativa estereotípica. Aparecen escenas sexuales en las celdas y sanatorios, pero en los sueños relatados por los prisioneros/pacientes (p. 55) o en sus confidencias al escritor acerca de lo que ocurre “por las noches” (p. 51). La intervención del Estado en los cuerpos y sus sexualidades tiene lugar en la Cuba real mediante el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX), dirigido por la hija del ex presidente Raúl Castro, también diputada a la Asamblea Nacional del Partido Comunista de Cuba. Esta organización, fundada en 1990, comenzó en el año 2005 el programa denominado *Estrategia Nacional de atención integral a personas transexuales*, y ejerce una gran influencia en las decisiones sobre quién puede recibir un cambio de sexo y una nueva personalidad jurídica en el país.² Cuando el personaje que parece ser el protagonista de la línea del libro que más se acerca a una trama de ficción, Yoan/Yoanis, llega a una suerte de revelación en la página 53, leemos:

Yoanis tomó decisiones. Dijo que no quería tener nada que ver con la Patrona de Cuba, ni con los Patronos de Cuba, que en el fondo eran los patronos de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, Archivo: “Vivir en el interior de una memoria portátil”, pp. 47-58.

géneros: biológicos, políticos y literarios. Ahora iba a buscarse y reconstruirse a sí mismx en otra parte.

Como el documento *Archivo* tiene una preocupación política que trasciende lo corporal, la transexualidad es entendida como claustrofobia existencial devenida de la opresión ideológica: “Hombres y mujeres atrapados en el cuerpo de un país. Eso sí es transexualidad, todo lo demás es cirugía y psicología plástica” (p. 36).

La reflexión sobre la capacidad de intervención de la política gubernamental sobre el cuerpo de los individuos puede verse en el cuarto de Baby Zombi, un gay que ejerce la prostitución, también informante, y que venera y desea a Fidel. Baby Zombi tiene una suerte de altar multimediático e interactivo dedicado al exmandatario:

Una estatua de cera a la que se le podía quitar y poner la barba y la ropa (la ropa que uno quisiera): Revolución es cambiar todo lo que debe ser cambiado.

Una videoinstalación con imágenes de archivo y remix de infinitos discursos.

Un holograma profundo con todos los tejidos, los huesos, los órganos, los sistemas de órganos: Fidel era un país (p. 20).

El cuerpo de Baby Zombi es particularmente útil para explorar la visión de *Archivo* en torno a una sociedad sobreviviente de un desastre epidemiológico, desastre donde lo orgánico y lo ideológico se confunden. La figura del zombi habla, en el contexto del neoliberalismo actual, de nuestra incapacidad para elegir por nosotros mismos o siquiera reflexionar sobre nuestra falta de agencia (Pielak y Cohen, 2017, p. 69); esta incapacidad es particularmente útil en el contexto de un país totalitario como Cuba, hiperideologizado, hipervigilante en relación con sus ciudadanos, y arruinado económicamente.

La narrativa apocalíptica que acompaña al zombi en la literatura y el cine contemporáneos permite hablar de circunstancias de crisis económicas a un tiempo que políticas. No obstante, la figura contemporánea del zombi ha evolucionado desde su aparición en historias orales tan lejanas en el tiempo como el siglo VIII, o a través de esos monstruos góticos que manifiestan a personas que siguen vivas después de la muerte o que “pasan por la muerte”-, hasta los zombis que aparecen en el Caribe relacionados al *voodoo*. La figura del zombi sufrió una transformación en los años sesenta, con la película *Night of the Living Dead*, de George Romero, la cual inscribió a los zombis culturalmente como devoradores de cerebros. Más adelante, en los años noventa, comienza a generarse una nueva visión del zombi con instancias como el videojuego *Resident Evil*, que vincula al zombi con la epidemiología (Verran y Reyes, 2018, p. 7). Lo sobrenatural, y en particular el zombi, continuó evolucionando en el siglo XX. En fechas recientes, nuevas preocupaciones como el género, la orientación sexual y la raza son exploradas a través de una suerte de gótico contemporáneo.

En *Archivo* la interseccionalidad de género acontece para el personaje femenino de Claribel, gracias a una escena donde su cuerpo desnudo es tomado por una fuerza mayor, que le hace sacudirse y hablar con una voz masculina y desconocida. Yoan/Yoani también parece ser víctima del virus de la “inmunodeficiencia cerebral humana” o el “sida del cerebro”. Luego de decir al escritor que estar en la calle “es exponerse a un peligro: el virus” (Lage, 2015, p. 28), Yoan/Yoanis se recluye en su cuarto, y su compañero de cuarto, Baby Zombi, dice de ella que “La puta está que ni se levanta de la cama”, y que “Se ve peor que si estuviera muerta” (p. 45). Yoan/Yoanis se recupera, pero a partir de su enfermedad detiene el proceso de cambio de sexo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, *Archivo*: “Vivir en el interior de una memoria portátil”, pp. 47-58.

que estaba llevando a cabo, y comienza una crisis de identidad para él/ella (3). Mientras Baby Zombie parece ser blanco (su raza no se nombra, lo cual permite asumir que es —por contraste con otras clasificaciones raciales que aparecen en el libro tales como mulato o negro— de la raza asumible o normal: la blanca), Yoan/Yoanis se introduce como “un mulatico vivo, delgado y suave” (p. 21). Peter Odell Campbell ha analizado la potencialidad del personaje sobrenatural para explorar la interseccionalidad, la cual contempla tanto la diversidad sexual como la racial (Campbell, P. O., 2013). Estudios recientes sobre lo sobrenatural y su popularidad en la cultura contemporánea apuntan además a una renovación de lo gótico para abarcar “nuevos territorios”, como la comedia y el romance, donde hay un giro hacia la ligereza debido a que estas manifestaciones del género tienden a la exploración personal y la autoexpresión más que a la explotación de temores colectivos (Spooner, 2017).

En *Archivo*, por otro lado, lo sobrenatural parece estar más asociado al poder del Estado sobre los individuos, o los entramados políticos de instituciones nacionales y estatales cuya larga sombra se extiende de manera nociva e ineludible sobre la vida de los personajes. También parece ser la manera de procesar el trauma de una comunidad, en este caso, la de los escritores. Como afirma Enrique Ajuria Ibarra “reconocer la presencia de un fantasma es admitir la relación entre fantasía y trauma nacional” (6). En el documento de Lage, muchos de los personajes parecen ser la sombra o fantasma de alguien más. Entre pacientes, prisioneros y trabajadores sexuales tenemos a varios dobles, como Amy (Whinehouse) y Obama, por mencionar solo a dos. En la introducción al estudio reciente sobre el gótico latinoamericano y la figura del doble dentro de este, los autores reconocen que, para Freud, el doble puede darse a través de diferentes tipos: vidas paralelas, fantasmas, personalidades dobles, el reflejo del espejo, entre otros. La lectura que los colaboradores del libro *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic* hacen de muchos relatos y novelas latinoamericanas como gótico, aplica a *Archivo*, ya que, en este como en los otros, “*History reenacts through the contemporary through the bodies of the living in order to play out the trauma recurrently*” (p. XX).

Además de las figuras históricas que aparecen mediante los dobles en el libro, tenemos “La Mano de Washington”, la cual acecha a uno de los pacientes: “Le costaba trabajo dormir sabiendo que allá afuera estaba La Mano de Washington, acechando. ¿Acechando qué? Eso no lo sabía con exactitud, pero sin duda se trataba de un acecho mortal” (p. 54). Este fantasma recrea la retórica oficial, y específicamente aquella presente en la prensa impresa nacional que se encuentra bajo el monopolio del gobierno. La mano de Washington es una de las maneras más comunes que utiliza el discurso oficial para referirse a acontecimientos que ocurren en el entorno local, y que según el discurso oficial han sido propiciados por el influjo de la política estadounidense, o debido a la “manipulación” que los representantes de esta política ponen en acción para imponer su ideología en territorios foráneos. También está el personaje de la Médium, quien fuera informante, y ya retirada, es visitada por la Seguridad del Estado, la cual parece concederle un lugar especial o considerar que ella es poseedora de un poder especial. La Médium nos habla de la importancia de las voces de los muertos:

Los muertos no hablan, dijo la Médium. Los que hablan son los vivos. Los muertos no hablan pero sus voces están siempre ahí. Las voces de los muertos hacen interferencia con las voces de los vivos. Por esa interferencia, que puede ser un chirrido, o una suciedad, se cuele todo. Entra un segundo nivel. Hay muertos cuyas voces se escuchan claramente. No son mensajes bonitos ni



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, *Archivo*: “Vivir en el interior de una memoria portátil”, pp. 47-58.

agradables. A veces son como botellas lanzadas para este lado con furia, para que se hagan añicos. Para que los trozos de vidrio hagan correr la sangre (p. 86).

Pero, aunque las voces de los muertos son fundamentales y canalizan mensajes furiosos, las voces de esos muertos no hablan. Esto coincide con lo que dice Nicolas Edel en sus *“Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology”*. Traducido por Nicholas Rand, en este texto Edel escribe que el fantasma es una manifestación de las lagunas o cabos sueltos que yacen en la biografía personal y/o familiar. Aunque el fantasma es un hecho metapsicológico, como afirmara Freud, lo que acecha no es el muerto, sino *“the gaps left within us by the secrets of others”* (Edel, 2018, p. 287). En otras palabras, el delirio del paciente que se corporiza a través del fantasma y escenifica (*stages*), las agitaciones verbales de un secreto “enterrado vivo” en el subconsciente familiar (p. 289). Las palabras que el fantasma usa *“to carry out its return”* no se refieren a una fuente del discurso, sino que apuntan a una laguna, una ausencia, o lo impronunciable (*the unspeakable*) (p. 290). La lectura psicoanalítica de *Archivo* vía Edel coincide con las señales que deja la novela para la lectora atenta, por un lado, mientras por otro, ayuda a entender áreas de la novela donde lo corporal parece ser secundario o una mera herramienta para canalizar el trauma político nacional. Ante esta lectura, se hace más clara la cita antes mencionada de la página 36, cuando el personaje de Yoan/Yoanis, al ser interpelado por el escritor acerca de su condición de ser “una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre” responde: “Hombres y mujeres atrapados en el cuerpo de un país”, y luego “Eso sí es transexualidad, todo lo demás es cirugía y psicología plástica” (Lage, 2015, p. 36). La palabra sicología en este fragmento resulta chocante, ya que establece una zona de ruido, similar a aquellas discordancias que describe el personaje de la Médium como la manera de expresión de lo que denomina “las voces de los muertos” (p. 86). Pero el fantasma, como expresa Edel, es sostenido por palabras que no pueden expresarse clara o directamente: *“the phantom is sustained by secreted words, invisible gnomes whose aim is to wreak havoc, from within the unconscious, in the coherence of logical progression”* (p. 291).

La estructura de *Archivo* rompe de manera eficiente con la progresión lógica, al ser desplegado en forma de lista, y corporiza además la *Historia* a través de estas “voces de los muertos” y *dobles* que pueden ser una vía para expresar las palabras ocultas: *“These are often the very words that rule an entire family’s history and function as the tokens of its pitiable articulations”* (Edel, 2018, p. 292). Finalmente, el intento de escenificar las palabras impronunciadas a través de ruidos que alteran la lógica de los sistemas en orden es una suerte de exorcismo que busca liberar el inconsciente mediante el recolocar del fantasma y las palabras ocultas en el campo de lo social.⁴

“Los que saben de verdad están muertos” dice la Médium, “pero están sus voces” (87). Al colocar las voces de los fantasmas al centro del documento, Jorge Enrique Lage usa deliberadamente un discurso desfigurado, que trata de dar cuenta de lo “inexpresable” en las circunstancias políticas del país. El autor/escritor, también sujeto a esta lógica, es un doble de sí mismo cuando literalmente se duplica para acceder a su yo más joven, e intentar dejarle un mensaje, o cuando usa un espejo para desvirtuar su imagen actual. El doble, siguiendo la perspectiva de Otto Rank, es recreado para enfrentar la amenaza de la muerte, y el “estado del espejo” lacaniano ayuda a reconocer una unidad a un tiempo que aliena el yo. Según Rank, la imagen del espejo lleva consigo además el mensaje de la muerte (XX). El espejo de *Archivo*, descrito como “una preciada reliquia de la Revolución” y “una antigüedad muy valiosa” (p. 58), es ofrecido al escritor por el Agente. La aparición y desaparición de la sangre en el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, *Archivo*: “Vivir en el interior de una memoria portátil”, pp. 47-58.

reflejo mientras el escritor de *Archivo* se contempla, da cuenta de este mensaje de mortalidad: “probé afeitarme y terminé con la cara llena de cortes sangrantes. Y ante mi reflejo, la sangre no hizo nada por coagular” (p. 71).

¿Por qué es el escritor quien usa el motivo del doble del espejo? Por la misma razón que hace al autor/escritor llamar al objeto “el Espejo Que Deforma & Pone En Crisis La Primera Persona”. Desde el exergo, el fantasma es una figura clave conectada con la Seguridad del Estado y con la comunidad literaria: “Ese pasado de los fantasmas que investigan los espías. Pero ahora somos nosotros, los fantasmas, los que investigamos a los espías” (p. 7).

La cita de Lorenzo García Vega que abre el documento *Archivo* equipara a los “fantasmas” con un nosotros que puede asumirse como referencia a la comunidad de escritores, siendo Lorenzo García Vega un escritor exiliado de gran influencia para la generación de Lage. Lorenzo García Vega escribió esta cita en el contexto de una nota dedicada a otro escritor, Antonio José Ponte:

Al Antonio José Ponte, le pasé el siguiente telegrama navideño:
FELICIDADES, DESDE ESTA VILLA MARISTA QUE TODOS
LLEVAMOS DENTRO.

... El fantasma de los espías, fantasmas de los cuales ya somos sus espías. ...
¿Villa Marista ha inaugurado una era imaginaria? La respuesta la pudieron dar los espías, y nosotros, aunque ahora somos los espías de los espías, no acabamos de saber, bien, cómo es la cosa. Hay que esperar. (García Vega, 2010).

El texto fue publicado en diciembre de 2010, con motivo de las fechas navideñas, en un blog del que Lorenzo García Vega participó durante sus años finales gracias a la coautoría con Margarita Pintado Burgos, estudiante graduada que estableció una relación de amistad con García Vega a partir de investigarlo como sujeto de su tesis de doctorado.⁵ El texto se muestra como una correspondencia sostenida vía correo electrónico, pero que participa de diferentes medios: comienza con lo que Lorenzo García Vega nombra como “telegrama”, y sigue con dos comunicaciones que García Vega dirige a Ponte. La respuesta de Ponte y final de esta entrada del blog acusa brevemente de recibo, celebra la comunicación, y pide republicarla íntegramente en *Diario de Cuba*, el periódico en línea que dirige Antonio José Ponte. El periódico virtual *Diario de Cuba* se promueve como el sitio para “Noticias de última hora sobre la actualidad en Cuba y el mundo: política, economía, deportes, cultura, opinión, entrevistas y literatura”. El rol privilegiado de la literatura en esta autopresentación hace obvia la relevancia del género no sólo para Ponte, su director, sino para el equipo que produce *Diario de Cuba*. Además de Ponte, en el equipo trabajan Lien Carrazana Lau y Ladislao Igualado, director de la Editorial Hypermedia. Como ya hemos leído, Jorge Enrique Lage es a su vez director de la revista virtual *Hypermedia*, la cual forma parte de la misma institución que produce *Diario de Cuba*.

La comunicación de Lorenzo García Vega fue inspirada a su vez por el libro de Antonio José Ponte *Villa Marista en plata: Arte, política, nuevas tecnologías* (Editorial Colibrí, 2010). Este libro, definido por su autor como el estudio de una época caracterizada por “la exposición mediática de la violencia estatal”, estudia como “las labores” de la Seguridad del Estado es el tema de obras de cineastas y artistas visuales, y en el análisis de Ponte “la relación entre vigilantes y vigilados, entre agentes secretos e intelectuales, es estudiada en cada uno de estos ejemplos” (p. 9). No obstante, seis años antes de publicar *Villa Marista en plata*, Antonio José Ponte había dedicado un artículo a los fantasmas y espías que menciona Lorenzo y Lage replica en *Archivo*. En “Permanencia del espía y del fantasma”, publicado en Letras Libres, el 31 de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

diciembre de 2004, Ponte habla de la literatura fantástica y de cómo les fue proclamada la muerte a los fantasmas dentro de este género durante los años treinta del siglo XX. El artículo revela en qué medida los avances tecnológicos de entonces (la electricidad, la radio, el teléfono) desplazaban a los *fantasmas* y las *apariciones*. Más adelante, continúa Ponte en su artículo, John Le Carré, escritor que se benefició de la popularidad de los espías durante la Guerra Fría, se cuestionaba la continuidad del subgénero después de la histórica caída del Muro de Berlín. Sin embargo, con Le Carré, Ponte considera que fantasmas y espías siempre permanecerán vigentes. Seguirán surgiendo “De la interacción entre la realidad y el autoengaño que se encuentra en la base misma de nuestras vidas secretas”, escribe Ponte citando a Le Carré:

De la confianza ciega que los políticos, por desesperación o impaciencia, depositan en unos servicios de inteligencia supuestamente intocables, con resultados desastrosos. De nuestra capacidad común, sea cual sea la nación a la que pertenezcamos, para torturar la verdad hasta que nos diga lo que queremos oír. Del modo en que una historia de espionaje nos lleve al centro de cualquier conflicto, aunque luego resulte que el conflicto está dentro de nosotros mismos. (Ponte, 2004).

En este artículo, Ponte trata al fantasma y al espía como “figuras de infiltración” que responden a la “tendencia a considerar peligrosa toda alteridad”, y recalca, para contradecir el argumento tecnológico, que “la electricidad no hace más que marcar de otra manera el perenne contraste entre claridad y oscuridad”. ¿Y qué rol juega la tecnología digital, en el panorama contemporáneo, con respecto a fantasmas y espías? En su libro *Villa Marista en Plata*, seis años después de publicar este artículo, Ponte hace una lectura de los correos electrónicos que formaron parte de la Guerrita de los Emails, para mostrar cómo la *aparición* del ex funcionario represor Luis Pavón en la televisión cubana era narrada como “una pesadilla” y “cosa de un remoto pasado”, escribe Ponte, citando a Ambrosio Fornet (Ponte, 2016, p. 141). Los sucesos alrededor de la emisión de Pavón, “Quien fuera descrito en varios mensajes electrónicos como un fantasma, como un muerto insepulto o como un vampiro” (p. 141), y que dieron lugar a un fenómeno tan relevante como la Guerrita de los Emails, parecen ser una evidencia de que las nuevas tecnologías no frenan, sino que potencian lo fantasmagórico. O, en otras palabras, y tal y como Ponte había concluido en su artículo, fantasma y espía “continúan viniendo, visitándonos, desde los nacionalismos y desde la muerte” (Ponte, 2004).⁷

Por medio del exergo que abre la novela, *Archivo* dialoga a un tiempo con el libro de Antonio José Ponte y la lectura que hace de este Lorenzo García Vega. Vía García Vega, Lage se inscribe además en dos tradiciones creativas: la literaria que busca “nuevas eras imaginarias” (García Vega), y la de los artistas visuales y cineastas que Ponte estudia en su *Villa Marista en Plata*, para quienes “los órganos de represión” se han convertido en el tema central de la obra (Ponte, 2010, p. 9).

El interrogante central de *Archivo* está dirigido a analizar el rol de la literatura en un contexto nacional represivo, donde no solo los medios, sino también el arte, se encuentran sometidos al control y escrutinio del Estado. Dicho interrogante cuestiona a su vez la relevancia política de la literatura. Para Lage en 2015, año en que la novela fue publicada, el arte, con Tania Bruguera como ejemplo y el *performance* político como su obra emblemática, poseían mayor grado de efectividad y capacidad de intervención que la literatura. *Archivo* intentó acercarse a su modelo uniendo las tradiciones literaria y artística, colocando a “los órganos de represión” al centro de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

su pieza literaria, mientras se aventuraba en el ensayo de “nuevas eras imaginarias” a través de la exploración de subjetividades ciudadanías diferentes a las tradicionales, abriéndose tanto a la diversidad política como a la sexual.

Archivo reclamó un espacio *otro* para la literatura cubana [cursiva agregada], uno relacionado con el performance artístico, la prensa y la toma de posesión del espacio público. Si durante el Periodo Especial la literatura pareció ocupar el lugar del periodismo, esta vertiente parece invertirse en el siglo XXI. *Archivo* vislumbró este devenir, y la novela fue catalogada por su propio autor como “lista”, conjunto de “anotaciones” y “memoria portátil”. Es, en suma, un documento, tanto en términos de formato como de funcionalidad. La promoción de escritores que sigue a la Generación Años Cero, sin embargo, ha radicalizado este gesto. Escritores como el narrador Carlos Manuel Álvarez y la poeta Katherine Bisquet se han dedicado a una literatura política y cuasi periodística, al tiempo que ejercen un periodismo literario. El ejercicio de ambas vertientes se encuentra profundamente intrincado con el uso de las redes sociales. Dicho de otra forma, estos jóvenes escritores han decidido hacer literatura por otros medios.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, C. (8 de enero de 2017). Jorge Enrique Lage, la memoria portátil. *El Nuevo Herald*, 3-4.
- Ajuria Ibarra, E. (2012). Permanent Hauntings: Spectral Fantasies and National Trauma in Guillermo del Toro's *El espinazo del diablo*. *Journal of Romance Studies* 12.1, 56-71.
- Campbell, P. O. (2013). Intersectionality bites: Metaphors of Race and Sexuality in HBO's *True Blood*. En M. Levina y D. M. T. Biu (Eds.), *Monster Culture in the 21st Century. A Reader* (pp. 99-114). New York: Bloomsbury Publishing.
- Alcalá González, A. y Bussing Lopez, I. (Eds.) (2020). *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*. New York: Taylor & Francis.
- Edel, A. (2018). *Relating Humanities and Social Thought*. New York: Taylor & Francis.
- García Vega, L. (27 de diciembre de 2010). Cartas abiertas: Lorenzo y Ponte. Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar) [Entrada en un blog]. Recuperado de <http://pingpongzuihitsu.blogspot.com/2010/12/carta-antonio-jose-ponte.html>
- Lage, J. E. (2015). *Archivo*. Editorial Hypermedia.
- Lage, J. E. (2012). El color del verano (Mockumentary). En Maqueira, E. y Terranova, J. (Eds.). *Región. Antología del cuento político latinoamericano*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Lage, J. E. (2014). *La autopista: the movie*. La Habana: Ediciones Caja China.
- Rank, O. (1971). *The Double: A Psychoanalytic Study*. North Carolina: University of North Carolina Press.
- Pielak, C. y Cohen A. H. (2017). *Living with Zombies: Society in Apocalypse in Film, Literature and Other Media*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, Inc. Publishers.
- Ponte, A. J. (2014). *Villa Marista en plata: Arte, política, nuevas tecnologías*. Editorial Hypermedia.
- Ponte, A. J. (31 de diciembre de 2004). Permanencia del espía y del fantasma. *Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/permanencia-del-espia-y-del-fantasma>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Romero, G. (Dir.) (1968). *Night of the Living Dead*. Película. United States: Continental Distributing.
- Spooner, C. (2017). *Post-Millennial Gothic*. "Post-Millennial Gothic: Comedy, Romance and the Rise of Happy Gothic". London: Boomsbury.
- Una mirada jurídica de la transexualidad en Cuba. (1 de octubre de 2010). *Ámbito jurídico*. Recuperado de <https://ambitojuridico.com.br/edicoes/revista-81/una-mirada-juridica-de-la-transexualidad-en-cuba/>
- Verran, J. y Aldana Reyes, X. (2018). Emerging Infectious Literatures and the Zombie Condition. *Emerging Infection Diseases*, (pp. 1774-1778). Manchester: Manchester Metropolitan University.

Notas

¹ En la entrevista que le hace Carlos Aguilera a Jorge Enrique Lage para El Nuevo Herald a causa del lanzamiento de *Archivo*, Lage declara: "Archivo fue una desconexión. Tiene la estructura de una lista, y como se lee en el libro: a las listas negras, una vez empezadas, no se les puede poner fin. Introduce imágenes y motivos que fechaban lo que estaba narrando en tiempo real, para destacar el proceso de la escritura sobre el "acabado". Tuve hasta la idea de autopublicarme, lanzarlo como pdf-panfleto a Internet. No lo veía como "libro" sino como documento autista o algo así." (Aguilera, Carlos: "Jorge Enrique Lage, la memoria portátil". 5 de enero de 2017. En <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article124763429.html>.) Nótese que mientras el autor establece que la novela es "una desconexión", también acota que es una continuidad al calificarla de "documento autista", lo cual hace referencia a la persona del Autista de su novela anterior, *La autopista: the movie* (Ediciones Caja China, 2014).

² Una mirada jurídica de la transexualidad en Cuba". 01/10/2010. En <https://ambitojuridico.com.br/edicoes/revista-81/una-mirada-juridica-de-la-transexualidad-en-cuba/>

³ Los síntomas del virus del "sida del cerebro" son descritos de una manera que evidencia preocupaciones de orden económico, macropolítico y biopolítico: "No te mueres, pero tu vida se vuelve una gigantesca alucinación, un pozo de delirio. En suma: te conviertes en una caricatura tercermundista. La edad parece ser un factor: ninguna de las infectadas tiene más de veinte años. No se sabe por qué somos nosotras el grupo de mayor riesgo. No se sabe mucho de este virus. En lo que a mí respecta, la Seguridad lo puso en la calle para poder investigarlo. Tal vez no somos el grupo de mayor riesgo: somos las travestirratas del laboratorio. Y no podemos escapar." (p. 28).

⁴ Ajuria Ibarra, Enrique. "Permanent Hauntings: Spectral Fantasies and National Trauma in Guillermo del Toro's *El espinazo del diablo*", *Journal of Romance Studies* 12.1, 2012. Ajuria Ibarra explora esta relación entre el procesar de un trauma al interior de una comunidad y fantasmas populares como los de Mochito y Frida Sofía en México, "apariciones" que emergieron durante los terremotos del 19 de septiembre de 1985 y 2012 respectivamente (Ajuria Ibarra, Enrique. "Doubles, Spectres, and Community Trauma: Collapse, Repetition, and Horror in the Mexican Earthquake of 9/19". En Eds. Alcalá González, Antonio y Bussing Lopez, Ilse. *Doubles and Hybrids in Latin American Gothic*. Routledge, Taylor & Francis, New York, 2020.

⁵ Abraham Edel además especifica que es difícil reconocer la presencia del fantasma o abordarla durante la terapia, ya que esta revela "palabras ocultas" que usualmente penetran de manera muy indirecta las acciones conscientes del paciente. Edel pone un ejemplo que clarifica esta canalización del horror a través de una "afinidad": "*one carrier of a phantom became a nature lover on weekends, acting out the fate of his mother's beloved. The loved one had been denounced by the grandmother (an unspeakable and secret fact) and, having been sent to "break rocks" (casser les cailloux = do forced labor), he died in the gas chamber. What does our man do on weekends? A lover of geology, he "breaks rocks," then catches butterflies which he proceeds to kill in a can of cyanide*" (p. 291).

⁶ El blog recibió contribuciones desde 2010 hasta 2011, y fue presentado a los lectores como encuentro intergeneracional y "proyecto de novela epistolar". Lorenzo García Vega murió en 2012. En <http://pingpongzuihitsu.blogspot.com>.

⁷ En *Archivo* también se menciona a Reinaldo Arenas. Hay una cita de *El color del verano* (1999) que también se encuentra en un fragmento de *Archivo* que fuera publicado como relato bajo el título de "El color del verano (Mockumentary)" (Eds. Maqueira, Enzo y Terranova, Juan. *Región. Antología del cuento político latinoamericano*. Interzona Editora, Buenos Aires, 2012). En ambos textos la cita se introduce como "literatura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, *Archivo*: "Vivir en el interior de una memoria portátil", pp. 47-58.

LGTB cubana”, y es Baby Zombi quien lee el fragmento, pero en el cuento que precede a la novela, Baby Zombi “lee en cámara”, mientras que en la novela la cita se introduce luego de anunciar que Baby Zombi “memorizaba y recitaba párrafos enteros del suicida Reinaldo Arenas”. Al parecer destinada a enfatizar la importancia de los cuerpos y la preocupación por el tiempo y el espacio geográfico en los que se encuentran confinados los habitantes de la isla de Cuba, la cita es la siguiente: “Ya está aquí el color del verano con sus tonos repentinos y terribles. Los cuerpos desesperados, en medio de la luz, buscando un consuelo. Los cuerpos que se exhiben, retuercen, anhelan y se extienden en medio de un verano sin límites ni esperanzas. El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro, intemperie y locura, donde el Infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor. Y más allá de esta horrible prisión marítima, ¿qué nos aguarda? ¿Y a quién le importa nuestro verano, ni nuestra prisión marítima, ni este tiempo que a la vez nos excluye y nos fulmina? Fuera de este verano, ¿qué tenemos?” (Lage, 2015, p. 38).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Lizabel Mónica, Archivo: “Vivir en el interior de una memoria portátil”, pp. 47-58.

La Habana múltiple. Imaginarios históricos y experiencias urbanas en la literatura cubana

Ignacio Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina

iriartelignacio@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4596-3164

Recibido 10/03/2023 Aceptado 22/05/2023

Resumen

En este trabajo analizo algunos imaginarios urbanos de la literatura cubana que se producen entre mediados del siglo XX y el siglo XXI. En el primer apartado describo la ciudad que Antonio José Ponte construye en “Un arte de hacer ruinas” y comparo esa ciudad fragmentada con los imaginarios orgánicos de José Lezama Lima y Alejo Carpentier. Propongo como hipótesis que los cambios en la forma de comprender La Habana están vinculados con la disolución del Bloque Socialista. En el segundo apartado examino la importancia de las relaciones ruso-cubanas para comprender la ciudad y para esto me detengo en una película de Mijail Kalatózov (*Soy Cuba*) y *La mala memoria*, de Padilla. En el tercer apartado abordo la película *La obra del siglo* (2015) para pensar la fractura de esa relación y el impacto que ésta tiene sobre la ciudad. En el siguiente contraste las experiencias urbanas distintas que se registran, por un lado, en los libros de Ponte e Iván de la Nuez y, por el otro, en la novela más reciente *9550: una posible interpretación del azul* (2014), de Abel Arcos. En las conclusiones reflexiono sobre la experiencia actual de la ciudad a partir del imaginario que construye este último escritor.

Palabras clave: ciudad, La Habana, Moscú, narrativa

Multiple Havana. Historical imaginaries and urban experiences in Cuban literature

Abstract

In this paper I analyze some urban imaginaries of Cuban literature that are produced between the mid-20th century and the 21st century. In the first section I describe the city that Antonio José Ponte builds in “Un arte de hacer ruinas” and I compare that fragmented city with the organic imaginaries of José Lezama Lima and Alejo Carpentier. I propose as a hypothesis that the changes in the way of understanding Havana are linked to the dissolution of the Socialist Bloc. In the second section I examine the importance of Russian-Cuban relations to understand the city and for this I analyze the film *Soy Cuba*, by Mikhail Kalatózov, and *La*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

mala memoria de Padilla. In the third section I describe the film *The Work of the Century* (2015) to think about the fracture of that relationship and the impact that this fracture has on the city. In the following section I contrast the different urban experiences that are appear, on one hand, in the books by Ponte and Iván de la Nuez and, on the other, in the most recent novel *9550: una posible interpretación del azul* (2014), by Abel Arcos. In the conclusions I reflect on the current experience of the city from the imaginary that this last writer proposes.

Keywords: *city, Havana, Moscow, narrative*

Ciudad orgánica, ciudad fragmentada

En “Un arte de hacer ruinas”, Antonio José Ponte describe La Habana que se mantiene en pie por lo que llama “estática milagrosa”. Se trata de un tema que Ponte ha recorrido y pensado en otros textos (*La fiesta vigilada* es central en este sentido) así como también han transitado otros escritores cubanos y no cubanos, como revela César Aira cuando va a La Habana: básicamente descubre ruinas. Ahora bien, detrás de este tema que se ha vuelto evidente se revela en los textos de Ponte que la ciudad está constituida por tiempos, objetos y fragmentos culturales que no terminan de soldarse del todo. Uno de los personajes de aquel cuento tiene monedas de diferentes países y de tiempos distintos y le dice al narrador que cualquier mañana uno sale a la calle y descubre “que el cólera recorre la ciudad. Saliste a mil ochocientos treinta y dos, sin tiempo para asombrarte. De momento necesitas una moneda, porque sabes que en la bodega de Rincón, en Cuba y Lamparilla, te la cambian por un plano que va a guiarte en ese laberinto” (Ponte, 2005, p. 61). Aparte de los tiempos diferentes, el texto trabaja con una intriga policial o de espionaje: el tutor del narrador actúa de manera sospechosa, se entrevista con un hombre que luego cree descubrir en un cuarto contiguo, pero tales intrigas no terminan de resolverse; de la misma manera, quedamos sorprendidos cuando el narrador baja por un túnel y descubre una ciudad que se levanta con los edificios que se derrumban arriba, en La Habana. En “Un arte de hacer ruinas” hay muchas historias, encastradas una dentro de la otra, como sucede con las viviendas de los cubanos, que las van subdividiendo, pero ese encastre (esa arquitectura) es lo único que las mantiene cerca porque cada vez que Ponte busca una causa, lo que descubre es un vacío, como si todo resultara a la postre fortuito, como si las vidas estuvieran reunidas por aire y nada más. La ciudad de La Habana, parece decirnos Ponte, es algo más que un montón de ruinas: es una ciudad fracturada. Tal vez algún día fue un mosaico de culturas, tiempos y razas, o tal vez eso creyeron los que la pensaron en el pasado, pero en cualquier caso ahora descubrimos una serie de signos y lenguas de procedencias diversas que no terminan de conformar un todo común. Para decirlo con cierta filosofía (Jean-Luc Nancy (2000), Maurice Blanchot (2002)), lo común es lo imposible, lo que une es lo que no es.

¿Cuándo fue que la ciudad de La Habana, construida por la literatura, se transformó de esa manera? Algunos de los nombres más importantes de la literatura del siglo XX (corto, al decir de Eric Hobsbawm (1997)) tenían una mirada distinta de la ciudad: construían una ciudad literaria marcada por la confluencia cultural. Alejo Carpentier, que habla de la ciudad de las columnas, pensaba que toda ciudad latinoamericana tiene un estilo barroco a causa del amontonamiento de estilos.¹ Contemporáneo de Fernando Ortiz, la ciudad se revela un mosaico de tiempos, razas y culturas que producen un nuevo estilo y una nueva forma de existir. Por su parte, José Lezama Lima imagina una ciudad incluso más orgánica: celebra que La Habana es una capital chica, una ciudad-estado, sobre la que vuela una cultura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

trascendental y utópica, que le otorga entonces una existencia religiosa.² La del autor de *Paradiso* es una Habana articulada por el “sentimiento de lontananza” que aguarda, como dice en “Noche insular: jardines invisibles”, el nacimiento de los dioses, porque “nacer aquí es una fiesta innombrable”.

El imaginario de la ciudad empieza a cambiar con el ingreso del estructuralismo y el posestructuralismo al pensamiento cubano. En las novelas de Severo Sarduy se anuncia el vacío que va a estar en la narrativa de Ponte y los que vinieron detrás de él. Pero, aun así, el vacío de Sarduy reúne y articula la ciudad. Pensemos en La Habana de *Gestos*: como dice Roberto González Echevarría (1987, pp. 89-97), todas las redes infrasestructurales conducen a la central eléctrica. Allí no hay nada, no hay un ser que se revela, y sin embargo la ciudad (las culturas de la ciudad) están sostenidas por ella. Aunque Sarduy ya no imagina La Habana a partir de la transculturación o el modelo utópico que flota sobre ella, el vacío logra organizar un mosaico cultural (lo dice constantemente con la fórmula barroca del horror al vacío: el vacío atrae los fragmentos y los mantiene unidos uno al lado del otro, componiendo, de esa forma, un cuadro, un texto o una ciudad).

¿Cómo podemos explicar la transformación que se produce entre los imaginarios de la ciudad del siglo XX y los que surgen a partir de los años 90? Una posible respuesta se encuentra en el fin del Bloque Socialista, que comienza en noviembre de 1989 con la caída del muro de Berlín y concluye en diciembre de 1991 cuando Rusia, Ucrania y Bielorrusia declaran que la Unión ya no existe. Se trata de un acontecimiento que repercute en todos los ámbitos de la vida y a lo largo y ancho del globo, pero podemos identificar tres efectos principales que afectan de una manera especial a la ciudad de La Habana y las estructuras imaginarias que la piensan y la sostienen.

En primer lugar, la ciudad sufre una crisis económica larga y sin precedentes. Combinada con la permanencia del gobierno en el poder y el estrangulamiento del bloqueo norteamericano, llevó a una parálisis que fue arruinando año tras año la trama urbana. En *La fiesta vigilada* Ponte dice que las ruinas son “Accidentes en cámara lenta”. Pues bien, el primer efecto es ese accidente lento, casi imperceptible, que termina por devorarlo todo.

En segundo lugar, la crisis del socialismo afecta uno de los principales soportes intelectuales que pensaron la ciudad durante casi medio siglo. Desde un punto de vista general, aplicado a la narrativa histórica y no puntualmente a la ciudad, Nicolás Casullo (2008) analiza esa crisis argumentando que pasamos de la idea de la revolución como futuro a la idea de la revolución como algo que pertenece al pasado. No se termina simplemente un proyecto *x* para pensar la realidad, no envejece tan solo una cantidad enorme de libros o se destiñen fotos o se aletargan películas: sucede algo más fuerte y es que el tiempo, la conexión entre pasado, presente y futuro se fractura. En la ciudad de La Habana, esa consecuencia se registra menos en los libros, los imaginarios y la trama misma de la ciudad. Los edificios a medio realizar (pienso en la central atómica que se inicia en los años 80), los edificios corroídos, pero también lo que se mueve o aquello más pequeño, como los autos soviéticos o la revista *Sputnik*, expresan lo que dice Casullo: son elementos que proyectan un futuro que se ha vuelto pasado.

El tercero de los efectos que quiero mencionar es una transformación visible en gran cantidad de relatos. No quiero decir en todos, porque hay escritores como Leonardo Padura que se proponen reconstruir los fragmentos, es decir, buscan rearticular, repensar, rearmar un orden o una ciudad, aunque sea desde el sentimiento luctuoso y la conciencia de la crisis. Pero



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

si pensamos en escritores como Ponte, Iván de la Nuez, Carlos Aguilera, o más recientes, como Legna Rodríguez Iglesias y Abel Arcos, por poner dos ejemplos, lo que encontramos es una profunda transformación en las formas de narrar que tiene como ejes el rechazo de una mirada que englobe la historia en su conjunto y la apuesta (¿inevitable?) por la fragmentación y la pérdida de un foco central. Si la cultura soviética se desploma, lo que aparece es una forma “posmoderna” de narrar que está marcada por una sintaxis de la yuxtaposición que se maneja con independencia de los enlaces evidentes entre fragmento y fragmento. De este modo, la narración representa en la forma, más que en el contenido, una ciudad de fragmentos que ya no parecen evidente que se puedan soldar.

Una mirada a los 60

Ningún elemento parece más claro para examinar este cambio en la forma de pensar la ciudad que la presencia de los elementos ruso-soviéticos en la narrativa cubana. En lo que respecta a la literatura, el vínculo de La Habana con Rusia se remonta a por lo menos a principios del siglo XX. En este sentido, es importante reparar en el puñado de crónicas (siete en total) de Alejo Carpentier sobre la ciudad que firma con el nombre de su madre, Lina Valmont, aparecidas en la revista *Chic* entre marzo de 1923 y enero de 1924.³ Se trata de una mirada ficticia, claro está, mezclado con cierto gesto travesti, pero no deja de ser un gesto interesante porque Rusia aparece para definir una mirada extrañada sobre la ciudad. Podríamos ver en esas crónicas los primeros fundamentos de lo real maravilloso.⁴

Sin embargo, la relación de La Habana con Moscú se altera después de 1959, o, mejor dicho, después de 1961, cuando Fidel Castro instaura una schmitteana dictadura constituyente y declara que la revolución se inscribe en el socialismo. En este caso no interesa tanto las transformaciones políticas o los impactos culturales directos que genera esa definición; importa más bien el modo en que esto afecta a la ciudad. ¿Cómo se inserta lo soviético en La Habana? Podemos pensar en cosas tan disímiles como la ropa, los autos Lada, las construcciones prefabricadas, los barrios, aun el frustrado proyecto de la construcción de la central atómica en la Ciudad Electro Nuclear, pero de esa primera época quisiera mencionar un texto menos directo (en él no se describe la ciudad), aunque revelador del modo en que ingresa lo soviético. Me refiero a *La mala memoria*, o más bien a unas páginas muy puntuales de ese libro.

En ellas, Heberto Padilla relata las jornadas de los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, en los que Castro pronuncia el discurso “Palabras a los intelectuales”. Nos encontramos en la Biblioteca Nacional. El relato de Padilla es tan sólido que casi se escucha el bullicio, las corridas, el calor, el entusiasmo de muchos y el temor de otros. Captura en su escritura la aceleración de la política y la vida diaria. De un golpe cubre la prohibición de *PM* y el cierre de *Lunes de revolución*, pero palpita en su texto la experiencia todavía cercana de la insurrección armada junto con la voladura del barco *La Coubre*, la famosísima foto que consigue Alberto Korda en las ceremonias fúnebres, la declaración socialista, etc. En ese pasaje de *La mala memoria* la Rusia soviética se introduce por medio de un poeta que está de visita en La Habana, Eugenio Evtushenko, y su traductor, Vitali Borovski, corresponsal del diario *Pravda*. El escritor le dice a un grupo de personas, entre los que se encuentra Padilla, lo siguiente: “Con menos años que muchos de ustedes soy su abuelo. He nacido dos veces. En Zima, Siberia, en 1933, y hace nueve, después de la muerte de Stalin. Esta revolución es como la infancia de la nuestra” (Padilla, 1989, p. 65). Moscú está en el mismo planeta, pero



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se encuentra en tiempo futuro, tal como ratifica el propio Padilla cuando explica por qué se fue a pasar unos años a Rusia: “Moscú fue una experiencia diferente [de la de Londres]. La elegí a sabiendas. Tenía la certeza de que en aquella tierra distante, yo tocaba la forma del porvenir cubano, entonces vago e indefinido” (Padilla, 1989, p. 70).

Aunque lo he mencionado este episodio en otros textos, creo que sigue teniendo un valor simbólico muy fuerte para pensar la literatura tanto de la primera época de la revolución como la actual. Rusia se inserta en La Habana como un tiempo distinto: como la marca del futuro. Pero ese futuro no es simplemente el futuro de Cuba, no es algo que encastre del todo al punto de la fusión. Hay algo tenso en esa relación porque se trata de dos culturas, dos lenguas, dos paisajes y dos climas demasiado distantes como para que eso suceda. Por eso me parece interesante que poner en paralelo *Soy Cuba*, la película que filma Mijaíl Kalatózov y se estrena en 1964. En ella se narran cuatro historias sobre el sufrimiento del pueblo cubano y la decisión de éste de apoyar la revolución. Entre las historias, Kalatózov representó la muerte de Rafael Trejo, el dirigente estudiantil asesinado durante las protestas contra Machado del 30 de septiembre de 1930, que retomaron Lezama Lima en “Lectura” y varios textos testimoniales publicados en *Lunes de revolución*. Sin embargo, como recuerdan los que participan del documental *Soy Cuba, O mamute siberiano*, la película no logró convencer ni a los cubanos ni a los rusos, que la encontraron demasiado sensual, y fue olvidada hasta que la rescataran, entre otros, Martin Scorsese, que reconoció indudables deudas con los despliegues técnicos de Kalatózov. La mirada y el equipo técnico de Kalatózov recorren La Habana y le imprimen futuridad. Podríamos decir que viene a representar el futuro posible del ICAIC: muestra una serie de proezas técnicas e incluso en algunas tomas utilizan una película que los rusos empleaban para filmar la luna, nota futurista si las hay. Pero a la vez es un lenguaje extraño, demasiado lejano. ¿Cómo se conjugan estas dos condiciones, la de la lejanía y extrañeza y la de la cercanía? ¿Cómo se inserta en la ciudad algo que a la vez es lejano? Lo soviético en La Habana se parece al concepto de extimio del que habla Jacques Alain Miller (2010): algo que es ajeno pero que al mismo tiempo mantiene con nosotros una relación de intimidad. Es lo otro que nos recorre.

Fractura: el futuro del pasado

Como sabemos, a partir de los años 90 la relación entre Cuba y Moscú se fractura, como se puede ver en el film *La obra del siglo*, dirigida por Carlos Machado Quintela, con guion de Abel Arcos y el propio director. Aunque no está situada en La Habana, la traigo a colación porque permite pensar varios de los efectos que el desmontaje del socialismo en Europa produce en las ciudades cubanas.

La obra del siglo es una mezcla de película de ficción y documental que cuenta la historia de un padre, un abuelo y un hijo que viven en la Ciudad Eléctrica Nuclear, un poblado que el gobierno decidió crear en los años 80 para albergar una de las centrales nucleares que se construirían con apoyo de la URSS para abastecer de electricidad a la Isla. Los fragmentos de noticieros revelan la magnitud de lo planificado: el gobierno no solo pensó la central, sino también toda una ciudad planificada al estilo soviético, de modo que construyeron espacios habitacionales, recreativos, de salud y educativos. La película muestra, en este sentido, un ordenamiento prolijo y racional de la ciudad, con asfalto y veredas, a la manera de ciudades como Chernóbil.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pero al disolverse la URSS la obra no llegó a completarse, de modo que la central se convirtió en una ruina a medio terminar. Su cúpula le da un interesante parecido a una gran mezquita abandonada. Por eso, la película trabaja con el contraste entre los sueños de futuro que quedaron enterrados en el pasado y la desencantada realidad actual. Machado Quintela y Arcos oponen las esperanzas de las personas que se mudaron ahí, entre los que se destaca un ingeniero nuclear que estudió en Moscú, y aquello en lo que se han convertido, básicamente sombras casi grotescas que parecieran surgidas de *El lugar sin límites*, de José Donoso, o de la Santa María de Juan Carlos Onetti.

Detrás de esta temática, la película muestra algo que me interesa destacar. En un momento utiliza imágenes de noticieros de época en los que muestran la llegada de la campana del reactor. Se trata de una pieza fundamental porque es el lugar en donde se colocan las barras de uranio para generar el proceso de fisión nuclear que calienta el agua para mover las turbinas que generarán la electricidad. Es un gran cilindro de alguna aleación de metal que pareciera tener un diámetro de al menos tres metros y una profundidad tal que el padre y el hijo de la película pueden fingir que juegan al béisbol. Pues bien, los films de época muestran a operarios que revelan que el reactor llegó dañado y hubo que hacer reparaciones a algunas partes sensibles de la maquinaria. Ya en los años 80 la relación de Cuba con la URSS, que era lejana y cercana, íntima y extraña a la vez, se revela fallida, como si se anticipara un desastre.

A diferencia de Chernóbil, no ocurrió ningún accidente, porque el reactor nunca se puso en marcha. Pero la película muestra otro tipo de desastre, que es el de la caída de la URSS y la cancelación del proyecto a medio terminar. Un accidente en cámara lenta, al decir de Ponte. Y la ciudad de *La obra del siglo* revela sus consecuencias: se torna una ciudad fantasma, en ruinas, habitada por espectros que no pueden salir. La campana del reactor es una metonimia de esa trama urbana: dañada, nunca puesta en marcha, vestigio de un sueño que quedó como posibilidad, es ahora un tubo en el que los personajes han quedado encerrados, sin poder salir.

Dos antropologías urbanas

El tema que abordan Machado Quintela y Arcos es una de las constantes de la antropología de la ciudad que ponen en práctica los escritores cubanos a partir de los 90, pero creo que habría que hacer una diferencia entre la sensibilidad urbana de autores como Ponte y de la Nuez, que comienzan a escribir a fines de los 80, y la que despliegan aquellos escritores que comienzan su carrera en los 2000. De ambos lados se encuentran una serie de temas recurrentes: la ciudad en ruinas y los vestigios de la cultura soviética. Pero hay, creo yo, una diferencia de forma, o si se quiere una diferencia en el modo de tratar esas cuestiones.

Ponte y de la Nuez trabajan de una manera que podemos pensar a partir de dos ideas que se encuentran en *El origen del drama barroco alemán*. En primer lugar, en ese libro Walter Benjamin se refiere a la retirada de la explicación trascendental del mundo. En el siglo XVII, argumenta el filósofo alemán, comienza el proceso de secularización, lo que deja a las personas a la intemperie, sin cobertura simbólica, arrojados a un mundo que se ha vuelto mudo y ruinoso porque carece del sentido que antes poseía. El interés que despiertan las ruinas en Ponte y de la Nuez se puede buscar en ese efecto de pérdida, esa retirada de la ideología que cubría y animaba la ciudad, lo que supone el descubrimiento de esa forma de la desprolijidad y el sin sentido que llamamos lo real. Por eso se puede decir que, más allá de las críticas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

manifiestas que hagan en sus textos, son escritores que tienen una relación melancólica con La Habana.

En segundo lugar, quisiera retomar otra idea que Benjamin presenta en el prólogo de *El origen del drama barroco alemán*: allí compara el trabajo del crítico con el artesano que produce figuras religiosas con mosaicos.⁵ Desde su punto de vista, el valor de ambos trabajos se encuentra en que “yuxtaponen elementos aislados y heterogéneos” (Benjamin, 1990, p. 11) sin que estos elementos tengan una relación inmediata y evidente con la imagen que resultara. “La relación entre el trabajo microscópico y la magnitud del todo plástico e intelectual demuestra cómo el contenido de verdad se deja aprehender sólo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico” (Benjamin, 1990, p. 11). Ponte y de la Nuez están cerca de esa forma de trabajo: estudian una a una las ruinas, los restos, incluso la basura que desborda la ciudad, y alcanzan, sin embargo, una mirada global de La Habana. De hecho, y en esto se revela la ajustada maestría con la que manejan la forma del ensayo, el trabajo de ambos está dirigido hacia esa búsqueda de lo pequeño y material, sugiriendo que el desarme del socialismo solo podría comprenderse de esa manera, levantando ruinas que son fragmentos de un edificio mayor, pues cada ruina que levantan permite ver la obsolescencia del sistema.

Quisiera poner un ejemplo de cada uno para asentar esta idea y compararla con el trabajo para mí distinto que realiza un escritor más reciente como Abel Arcos. En un momento de *La fiesta vigilada*, Ponte recuerda que alrededor del año 2000 el gobierno ordenó a los habaneros que tiraran los desperdicios que habían acumulado en sus hogares. De modo que a pocos metros de su casa se alzaba una montaña de basura y un día descubrió que dos vecinos escarbaban para ver si encontraban algo de utilidad. Parecían, dice Ponte, figuras de Brueghel: quien los viera podría sospechar “que algo mucho más importante sucedía en un plano final del paisaje, hacia el horizonte. La caída de un Ícaro, disimulada por patinadores de hielo, cazadores, hogueras de San Juan o el bochinche que el vino avivaba” (Ponte, 2007, p. 146). La escena lo lleva mentalmente a otro lugar:

Pensé en la base soviética de Lourdes, en el campo de radares que durante décadas brindara información sobre objetivos estadounidenses a los servicios cubanos de inteligencia. Enclavada a no muchos kilómetros de la ciudad (sin que yo supiese en cuál dirección), empezaba a convertirse en un paisaje de chatarras desde que el gobierno ruso desistiera de espiar a su antiguo enemigo. (Primero recogida de los misiles y luego recogida de los radares. Y pensar que durante décadas uno de los primeros artículos de la Constitución de la República Socialista de Cuba juró por la eterna e indestructible amistad cubano-soviética). (Ponte, 2007, p. 146).

Los radares reenvían al cuadro de Brueghel: “La base de Lourdes desmantelada y el amontonamiento de desperdicios en las calles de La Habana cumplían una simultaneidad estricta. Como en un cuadro de Brueghel, concurrían el tiempo mítico y una temporalidad más común” (Ponte, 2007, p. 146). Notemos, sin embargo, que son cosas separadas, que Ponte trabaja por yuxtaposición. Están la basura, los radares, agrega entre paréntesis los misiles. Pero ese trabajo intenso con los objetos materiales le permite sacar un sentido alegórico a través de la comparación con la caída de Ícaro. De este modo, Ponte alude al derrumbe de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Unión Soviética, de la misma manera que la obsolescencia de los radares es una metonimia de la retirada de la cultura soviética y la crisis económica e ideológica que atraviesa la Isla durante los años 90. Asimismo, el cuadro de Brueghel comporta una segunda interpretación. La escena de la pintura es un atentado contra la mitología. Tal es así, que Ícaro se pierde de vista: en el cuadro sólo se ven tres granjeros en sus actividades cotidianas. Uno pesca, el otro cuida un rebaño y el otro maneja un arado. Ninguno de ellos ve las dos piernas que asoman de la superficie del agua, pequeñas, disimuladas, que muestran que el torso y la cabeza de Ícaro, porque se trata de Ícaro, permanecen hundidas. Brueghel pinta la muerte de Ícaro y también la muerte de la mitología, porque ya nadie le presta atención a un relato tan alejado de la realidad. Al reponer el cuadro, Ponte parece decirnos que el tiempo eterno que había prometido el socialismo, ese tiempo que se alzaba al cielo gracias a Yuri Gagarin, se derrumba y se ahoga en el mar. De ese modo muere la concepción misma de que en el tiempo puede plantearse algún tipo de eternidad.

Aunque Iván de la Nuez no se mueve estrictamente en el mismo campo de Ponte, en muchos sentidos trabaja de manera similar: mira uno tras otro los objetos de La Habana y, como el alegorista de Benjamin, descubre un sentido global. Podemos verlo en “El banquete de las consecuencias”, uno de los ensayos que recopila en *Cubantropía*. En ese texto se ocupa de varios temas que se yuxtaponen uno al lado del otro: se refiere a las visitas a La Habana de Barack Obama, Frank Stella, los Rolling Stones y Karl Lagerfeld, reflexiona sobre la diferencia entre la utopía revolucionaria del pasado y el actual negocio del entretenimiento, relata el cumpleaños de un viejo diplomático en el que descubre que la vieja guardia discute sobre política mientras sus hijos hablan sobre negocios, y cuenta que unas semanas después de ese cumpleaños su madre se asoma por la ventana y se asombra porque la calle se ha convertido en un set de filmación: están rodando *Rápido y furioso*. No hay una interpretación global de La Habana; no sigue, digámoslo así, un procedimiento deductivo, sino que es una reflexión tras otra sobre lo singular y contingente. El momento central del texto es la descripción de unas limusinas soviéticas llamadas Chaika, que fueron la flota de Castro y ahora se han convertido en taxis:

En realidad, son diez los Chaikas que hoy se alquilan en La Habana. Esta flota fue, en su momento, un regalo de la alta jerarquía soviética para garantizar el desplazamiento y seguridad de Fidel Castro. (De semejante pedigrí no puede presumir ningún otro taxi.) Siempre que lo alquiles, el chófer está dispuesto a explicar el funcionamiento de este limo del comunismo, que aún mantiene a la vista los espacios habilitados para las plantas de radio, los asientos de los escoltas, los compartimentos para armas auxiliares. En cuanto al negocio, este no cambia demasiado comparado con otros taxis del nuevo régimen económico cubano. Cada día debo pagar 30 cuc (30 dólares más o menos) a la empresa, nos dice. Veintisiete, para ser exactos. ¿Puede haber una muestra mejor del reciclaje de los restos del socialismo en los nuevos tiempos? ¿Algún ejemplo más diáfano de un comunismo que, para hacerse rentable bajo los imperativos de la reforma económica, es capaz de echar mano del parque automotriz del Comandante? [p. 6].



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Todos los fragmentos de los que se ocupa el ensayo deparan una conclusión semejante, pero en todos lo hace de una manera puntual, como si las partes, en lugar de revelar el todo, tuvieran una coincidencia formal. El socialismo se transforma en ruina y entonces es reciclado como mercancía.

Pasemos ahora a un escritor más reciente, como es el caso de Abel Arcos. En su novela *9550: una posible interpretación del azul*, mantiene muchos de los intereses de Ponte y de la Nuez. En el texto el narrador busca reconstruir la identidad de su tío abuelo, un hombre que, antiguo partisano de la revolución contra Batista, es encerrado por la Seguridad de Estado a principios de los 90 bajo la acusación de realizar actividades de propaganda antirrevolucionaria. Sabemos, sin embargo, que la identidad del otro mantiene siempre una relación con la propia identidad. Por eso, como gran parte de la literatura, Arcos se acerca al tema del doble: conocer a Severo, como se llama el tío abuelo, es conocer quién es él. El mismo narrador explicita ese juego en las primeras páginas: “La condena del tío Seve, de casi tres años, coincide con parte de mi infancia, él un convicto y yo un pionerito a principios de los noventa, su sombra achicándose contra los muros y la mía alargándose en la escuela” (Arcos, 2014, p. 12). En esta búsqueda de la identidad recorre La Habana y el poblado de La Sal, en donde lo soviético aparece como una pieza cercana y distante a la vez.

Al igual que Ponte y de la Nuez, Arcos propone en algunos tramos un registro etnográfico de la ciudad. En un momento el narrador cuenta que el padre lo iba a buscar al colegio y lo llevaba en bicicleta. Hacía paradas obligadas para tomar aire y de paso sacaba alguna foto:

si no hubiera preñado a mamá me habría ahorrado estos safaris ciclísticos. Tan sólo campos de tiro y entrenamiento, bases militares medio abandonadas con el mar de fondo a las que el salitre y los años han vuelto remotos campos de batalla. Allá lejos se divisan, como espectros, los blancos: figuras de metal que simulan ser el enemigo o por qué no, que lo son. A veces nos cruzamos con pelotones de soldaditos corriendo, marchando hacia ninguna parte que es a donde van los soldados en tiempos de paz (Arcos, 2014, p. 41).

Me interesa esta mención de los safaris ciclísticos y el paisaje que describe. Es un paisaje en ruinas, como los que acostumbra la literatura cubana, que responde a una pérdida de sentido del ejército. Este registro etnográfico se combina con una relación sentimental con la ciudad, como si los espacios, barrios y casas fueran lugares que se iluminan porque alojan una memoria personal. La fotografía y la búsqueda de la identidad se combinan en un capítulo en el que padre e hijo van a visitar las ruinas de la casa del abuelo. Allí, en un rincón de la casa, se aloja el tiempo soviético. Cito primero la descripción inicial:

Como nos habían contado, la calle va a morir justo a los pies de la mansión, aunque también nos contaron que la mansión era como un palacio y es mentira, hoy la mansión es como un barco hundido. Nada muy malo puede pasar si cruzamos el muro e invadimos esas ruinas, después de todo somos herederos directos.

La maleza ha ocupado el jardín con tal fuerza que un niño podría perderse de vista, a nosotros nos llega a la cintura y en vez de tragarnos sólo nos salpica de rocío y guizazos los bajos del pantalón. Mi padre hace una fotografía desde



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el portal, de ser a colores saldría una imagen partida al medio: verde hacia abajo y azul arriba. Pero será en blanco y negro para que el pasado respire, hace tiempo me enseñó que a color se pierde la nostalgia. (Arcos, 2014, p. 109-110).

La descripción de las ruinas se combina con la elección de la película. Hay una búsqueda de nostalgia que a pesar de las críticas tajantes se mantiene incluso en los textos de Ponte y de la Nuez. En este sentido, se perpetúa el tono melancólico, si recordamos que el melancólico, para Benjamin, es aquel que contempla las ruinas que deja la retirada, en este caso, del socialismo como ideología de la ciudad. Y ese tono se combina con la forma en la que Arcos comprende las ruinas: son interesantes porque revelan un sueño truncado. Cuando entran a la casa, ese sueño se plasma en un número de la revista soviética *Sputnik*:

Mi padre guillotina con su flash incansablemente, como si se tratara de una escena del crimen que después fuera a contemplar durante largas noches seguidas en busca de alguna anomalía. Periódicos, cuadernos escolares, revistas, libros, ¿tenemos esa Sptunik? Me siento sobre el escritorio a hojear con calma la Sputnik, mi padre no deja de fotografiarme. Debe parecerle, y con razón, que la madera, cuando está largamente en agua, se hincha al igual que los cuerpos.

La Sputnik está dedicada al cincuenta aniversario de la publicación de *Tío Stiopa*, para celebrarlo el autor del poema ha lanzado las siguientes preguntas a los niños de la Unión Soviética:

1. ¿Qué piensas ser en el año 2001?
2. ¿Cómo será la vida en la Tierra?
3. ¿Qué deseas llevar contigo al futuro? (Arcos, 2014, pp. 110-111).

Esta escena de lectura es un espejo concentrado de la novela. En primer lugar, revela una búsqueda arqueológica sobre la identidad del tío abuelo, quién fue, cómo era, por qué terminó encerrado. En segundo lugar, repone la cuestión soviética, lejana y cercana a la vez, inserta como un extranjero en la trama urbana, por medio del tío Stiopa. Se trata de alguien central en la novela: el tío Stiopa es un personaje creado por Serguei Mijalkov en un poema infantil. Luego se transformó en dibujito animado: un partisano enorme de traje azul, sonriente, que va ayudando a los niños y haciendo buenas acciones. Como descubre el tío abuelo del narrador en un momento, el tío Stiopa es la representación infantil del hombre nuevo soviético y, por extensión, del cubano. En esto sigue la línea de todo superhéroe, ya que se trata de un dispositivo de ideologización. Pero volviendo a la cita, lo soviético aparece también como un futuro trunco que se ha vuelto pasado, pieza que no termina de convertirse en arqueología, porque es un signo que, en su negatividad, le da sentido al presente. En este sentido importan las preguntas que realiza Mijalkov a sus jóvenes lectores: cómo va a ser el año 2000. En otro capítulo, el narrador repone algunas respuestas de los lectores, en las que se registra una coincidencia interesante, pues la imagen del futuro es la hermandad de los pueblos, de acuerdo con una visión ajustada al comunismo. El socialismo es una afirmación del futuro, por eso es más dramático su transformación en pasado.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Por todo esto, la novela de Arcos transita una ciudad que se parece a la de Ponte y de la Nuez. Comparte la experiencia cercana y lejana de Rusia, comparte parte de la nostalgia por las ruinas, comparte la idea de lo soviético como un futuro que quedó en el pasado, pero hay algo en la forma de la narrativa que lo distancia de ellos. Ponte y de la Nuez trabajan como el alegorista de Benjamin; describen las ruinas y van componiendo una mirada sobre La Habana; en igual sentido, son sujetos melancólicos y ocupan siempre el centro de las reflexiones. En donde ellos están se encuentra el eje de la ciudad, porque así sea el último de los márgenes de La Habana, por medio de sus miradas potentes ese margen se convierte en símbolo de la ciudad. Llamativamente, logran esto sin adelantar un hilo conductor evidente. Al contrario, Abel Arcos toma hilos fuertes para componer la novela: la figura alegórica del tío Stiopa y la búsqueda de la identidad del tío abuelo. Y, sin embargo, los fragmentos narrativos aparecen más separados, marcando que no son las piezas de un todo, sino eso, flashes, fotos sueltas, como las que saca el padre, fogonazos que están uno al lado del otro, pero entre ellos hay vacíos, huecos e indeterminaciones.

La ciudad

La ciudad de Ponte, la ciudad de Iván de la Nuez, son ciudades en ruinas. Por ellas se pasea el alegorista buscando un sentido. Son ciudades elaboradas por escritores que fueron testigos de la retirada del socialismo y de la tenaz resistencia del gobierno a convertirse de lleno al capitalismo. Las ciudades de Arcos (La Habana y La Sal de 9550 y la Ciudad Eléctrica Nuclear de *La obra del siglo*) también son ciudades en ruinas, pero están deshilvanadas. En ellas la experiencia se fragmenta a tal punto que nos preguntamos si el narrador sigue participando de algún tipo de relato global.

Ponte sugiere en “Un arte de hacer ruinas” que la ciudad tiene tiempos múltiples. Vimos que eso se revela especialmente con la presencia de lo ruso en la trama. Desde Carpentier a la revolución, de la revolución a los años 80, lo soviético se instala a partir de elementos culturales que revelan una temporalidad marcada por la utopía del futuro. Disuelta la URSS, ese tiempo se desploma y queda desacoplado del cubano, pero el alegorista (Ponte, de la Nuez) logra pensar lo uno en la multiplicidad, estableciendo un sentido. En 9550 (tal vez en buena parte de los escritores cubanos recientes) la ciudad se vuelve en cambio una multiplicidad sin centro, algo que en el caso de Arcos se subraya porque ocupa los lugares de una manera subjetiva sin importarle la trama objetivada de la ciudad. Como dice Aguilera (un escritor del rizoma), más que prosas o relatos la novela de Arcos “mueve afectos, intensidades relacionadas a la infancia, de ahí el juego con Stiopa, aquel Hombre Nuevo soviético ideado por Serguei Mijalkov que se proyectaba en la isla en forma de dibujos animados, y con la historia de una familia que nunca llegará a ocupar el centro de nada” (Aguilera, en Arcos, 2014, contratapa).

La literatura siempre cuenta el espacio en donde aparece. Escriba sobre el campo o sobre Rusia, la literatura es una escritura de la ciudad, en este caso una escritura de La Habana. La ciudad de Arcos es una ciudad en ruinas, sentimental, sin centro alguno. Tal vez ésta sea una nueva experiencia de La Habana. Y me atrevería a decir que se trata de la construcción de un nuevo imaginario sobre la ciudad en general. Para marcarlo, deberíamos tachar el artículo: componen un imaginario sobre la ciudad.

Jacques Lacan (2001) utilizaba la tachadura para hablar de la mujer. Decía que la mujer no existe, fórmula polémica que no lo es: en lugar del universal (el hombre), que es una veleidad



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

masculina, la mujer impone lo singular, de modo que el avance de la mujer, que Lacan intuía con toda claridad, transforma las sociedades en el sentido de que dejan de ser conjuntos organizados por un marcador de certeza para convertirse en tramas abiertas que fluctúan, se intersectan y nunca llegan a completarse del todo.

La ciudad que imagina Arcos coincide con esa predicción. En ella no hay centro, como dice Aguilera, y ni siquiera el narrador logra convertirse en eje. Esa forma narrativa, firme y difusa, fragmentaria, abierta, sin conclusiones, produce un nuevo imaginario sobre La Habana. Y tal vez ése sea el aporte de su generación.

Referencias bibliográficas

- Arcos, A. (2014). *9550: una posible interpretación del azul*. Praga: Éditions FRA.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesada*. Madrid: Editora Nacional.
- Carpentier, A. (1982). *La ciudad de las columnas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1990). Lo barroco y lo real maravilloso. En Autor, *Ensayos* (pp. 167-193). México: Siglo XXI.
- Casullo, N. (2008). La revolución como pasado. En Autor, *Las cuestiones* (pp. 11-124). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chaple, S. (1996). La primera publicación de Alejo Carpentier: consideraciones en torno a la génesis de su narrativa y labor periodística. En *Estudios de narrativa cubana* (pp. 139-166). La Habana: Letras Cubanas.
- De la Nuez, I. (2020). *Cubantropía*. Barcelona: Periférica.
- Ferraz, V. (2005). *Soy Cuba, O mamute siberiano*. Brasil: Três Mundos.
- García Márquez, G. (1979). *De viaje por los países socialistas*. Bogotá: La oveja negra.
- González Echevarría, R. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Hobsbawm, E. (1997). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Kalatózov, M. (1964). *Soy Cuba*. Rusia/Cuba: Mosfilm.
- Lacan, J. (2001). *Seminario 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Lezama Lima, J. (1985). Noche insular: Jardines invisibles. En Autor, *Poesía completa* (pp. 86-92). La Habana: Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (1975). Sucesiva o las coordenadas habaneras. En Autor, *Tratados en La Habana* (597-699). *Obras completas*, Tomo II. México: Aguilar.
- Machado Quintela, C. (2015). *La obra del siglo*. Cuba, Argentina, Alemania: Ventura Film, Raspberry & Cream, M-Appeal, Rizoma Films, Uranio Films.
- Miller, J. A. (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J. L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: ARCIS.
- Padilla, H. (1989). *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Ponte, A. J. (2005). *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ponte, A.J. (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- Sarduy, S. (1999). *Gestos*. En *Obra Completa Tomo I* (267-326). Buenos Aires: ALLCA XX/Sudamericana.

Notas

1. Me refiero a los ensayos clave *La ciudad de las columnas* y “Lo barroco y lo real maravilloso americano”



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

2. Lezama aborda esta idea de La Habana en entrega XXII de “Sucesiva o las coordenadas habaneras”, recopilado en *Tratados en La Habana*. El sentimiento de lontananza aparece por primera vez en “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” y, sin repetir explícitamente el concepto, se encuentra a lo largo de la obra de Lezama como una sensibilidad central para pensar lo cubano.

3. Sergio Chaple es quien descubrió estas crónicas y las atribuyó a Carpentier, y no a la madre. Lina Valmon había nacido en Nijni-Nogorov. Se traslada a Lausana para estudiar medicina, donde conoce al que sería el padre de Carpentier. En 1902 se instalan en La Habana. Tras el abandono del hogar por parte del padre (1921), Lina Valmont se sostiene dando clases de idiomas y llega a dar clases de Rus en la Universidad de La Habana. “Nos relata Lilia Esteban que el lanzamiento del primer *sputnik* por la Unión Soviética llenó de orgullo a Lina Valmont y fue el comienzo de una nueva actitud hacia su patria que culminó al regresar a Cuba tras el triunfo revolucionario, donde impartió de nuevo clases de ruso hasta su muerte, ocurrida en 1965” (Chaple, 1996, p. 146). La hipótesis de Chaple es que todos los textos firmados por Valmon son de Carpentier, que comprueba a través de un exhaustivo e interesante análisis filológico.

4. Sugestivamente, algo parecido sucede con Gabriel García Márquez y el realismo mágico. En 1957 se encontraba de viaje por la Unión Soviética como corresponsal de las revistas *Cromos* y *Momento*. Moscú estaba realizando unas celebraciones internacionales y las calles estaban llenas de gente. A menudo lo paraban los transeúntes a preguntarle noticias sobre el exterior y cuando había algún traductor podía contar varias cosas. Escribe García Márquez: “A veces aparecía un intérprete providencial. Entonces se iniciaba un diálogo de muchas horas con una multitud ansiosa de que le contáramos el mundo. Yo refería historias sencillas de la vida colombiana y la perplejidad del auditorio me hacía creer que eran historias maravillosas” (García Márquez, 1979, p. 142). Lo real maravilloso y el realismo mágico pueden tomarse como lo real americano explicado a los rusos.

5. En rigor habla del filósofo y la contemplación filosófica, pero podemos darle esa inflexión de acuerdo con la trayectoria posterior de Benjamin.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Una caja de resonancias: Los (noventa) archivos habaneros de Dainerys Machado Vento

Elzbieta Sklodowska

Washington University in Saint Louis

esklodow@wustl.edu

ORCID 0000-0002-7678-0504

Recibido 10/03/2023 Aceptado 22/05/2023

Resumen

La colección de cuentos de Dainerys Machado Vento, *Las noventa Habanas* (2019), se estudia a contraluz de los archivos orales, visuales y escritos acumulados en la intersección del eje temporal de los 1990—o sea, la crisis conocida en Cuba como El Período Especial en Tiempos de Paz— con el eje espacial de las noventa millas entre Cuba y La Florida. Por medio de lecturas atentas al detalle textual, contextual e intertextual, se hace hincapié en la poética y la ética de innovación/renovación planteada por el *Las noventa Habanas*.

Palabras clave: *La Habana; archivo; Período Especial; narrativa cubana; innovación*

A Soundboard: The (Ninety) Havana Archives of Dainerys Machado Vento

Abstract

This study examines the collection of short stories by Dainerys Machado Vento, titled *Las noventa Habanas* (2019), in conjunction with oral, visual and written archives that emerged during the intersection of the temporal axis of the 1990s—known in Cuba as The Special Period in Times of Peace— and the spatial axis defined by the ninety-mile distance between Cuba and Florida. Through close readings that focus on textual, contextual and intertextual details, this essay emphasizes the poetics and ethics of innovation and renovation found in *Las noventa Habanas*.

Keywords: *Havana; archive; Special Period; Cuban narrative; innovation*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En septiembre de 1993, en pleno Período Especial, asistí en La Habana al “Congreso Internacional sobre Julián del Casal y el Modernismo” organizado para celebrar el Centenario de la muerte del poeta (1863-1893).¹ Fue para mí un viaje de regreso muchas veces postergado y tan anhelado que incluso la impostura de participar con una ponencia sobre el modernismo me parecía lo suficientemente justificable como para merecer la absolución de la academia, si no de la historia. La Habana, donde arribé tras un corto vuelo de Aéreo Boliviano desde Miami no fue, no pudo ser, la misma ciudad donde había pasado un año académico (1977-78) como estudiante de intercambio de la Universidad de Varsovia de mi Polonia natal. Una tarde, me salté algunas de las presentaciones más predecibles —con la excusa de que otros participantes se habían saltado la más impredecible de todas, la mía— y me puse a esperar a mi amigo Desiderio Navarro (1948-2017) quien iba a llegar al Vedado en bicicleta de su apartamento en Alamar. Unas horas más tarde, después de haber compartido en la cavernosa cafetería del Hotel Capri un memorable plato de remolachas enlatadas en vinagre —de manufactura decididamente soviética— salimos de paseo obligatorio por el Malecón. La Habana, ya decididamente postsoviética, me parecía desfamiliarizada —en la buena tradición de los formalistas rusos—, de la misma manera que Varsovia, ya en pleno auge proto-capitalista, le debía haber parecido ajena a Desiderio en su primera visita después del desplome del bloque socialista en 1991.²

Una escena de un libro que, unos 29 años después, estoy leyendo en mi casa en Saint Louis, Missouri, me hace recordar aquella tarde remota en que Desiderio me llevó a redescubrir La Habana. El libro, *Las noventa Habanas* (2019), es de Dainerys Machado Vento (n. 1986).³ El cuento se titula “Nada 1994.” De pronto, la escena en la cual una habanera de 16 años, al escaparse de noche de su casa en medio de un apagón, se echa a recorrer las calles de La Habana vestida solo en “la vieja pijama de Mickey Mouse” (Machado Vento, 2019, p. 36) extrae de mi memoria una anécdota compartida por Desiderio en 1993 bajo aquella circunstancia tan particular de haberse encontrado rodeado por todas partes por expertos en la obra de Julián del Casal. Si no hubiera sido por la intervención de sus amigos, contaba Desiderio, Casal hubiera puesto en práctica su descabellado plan de deambular por las calles de La Habana de aquel otro fin de siglo—algo más elegante—, vistiendo solo un pijama recamado en oro.⁴

Al yuxtaponer estos dos recorridos en pijama —ficticios, reales, fantaseados, apócrifos— por La Habana —ficticia, real, fantaseada, apócrifa— no pretendo haber descubierto una intertextualidad⁵ secreta entre tantas otras, más o menos explícitas, entretejidas en el envés de *Las noventa Habanas* (José Martí, Rubén Martínez Villena, Jorge Luis Borges, Elena Garro, Zoé Valdés y, sobre todo, Virgilio Piñera).⁶ Propongo, sin embargo, tratar el mundo textual de Machado Vento como una caja de resonancias para discernir algunos ecos y huellas de lo que, bajo la inspiración de José Quiroga (2005), podríamos llamar el palimpsesto habanero. La mía es una propuesta modesta, un ejercicio de “lectura atenta”⁷ —microhistórica, microscópica— a contraluz de este desmedido archivo habanero-habanocéntrico que se está vislumbrando también por detrás de las líneas e imágenes de *Las noventa Habanas*.⁸

Aunque “la atracción del archivo” fue diagnosticada por la historiadora Arlette Farge a partir de sus experiencias en los archivos judiciales franceses del siglo XVIII, sus reflexiones no parecen fuera del lugar en el contexto cubano: “Desconcertante y colosal... el archivo atrapa... El archivo es una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado” (Farge, 1991, pp. 10-11). En el umbral del siglo XXI, la histórica crisis del Período Especial en Tiempos de Paz depositó una capa bien distintiva a los estratos ya acumulados en el “desconcertante y colosal” archivo habanero. Despojada de su legendaria elegancia de antaño, desvencijada por el descuido, la corrupción y el salitre, La Habana de las postrimerías del siglo XX parecía un pastiche de sí misma y un fósil de la malograda utopía socialista. Según el sucinto comentario de Silvina Trica-Flores:

En las representaciones literarias, cinematográficas y fotográficas cubanas de los últimos años, la omnipresencia de las ruinas urbanas es abrumadora. En muchos casos, presentadas como telón de fondo de ficciones que cuentan el devenir político de Cuba en los 90; en otros, poetizadas por quienes exploran La Habana como un mito estético, emiten imágenes románticas desprendidas completamente de su referente real. Lo cierto es que, convertidas en metáfora del “Período Especial”, las ruinas habaneras han tomado vida propia y se transformaron en símbolo emblemático de la ciudad. (2019, p. 755).

A pesar de su aspecto andrajoso y despoetizado, esta Habana postsoviética, pero aún no postsocialista —suspendida en el limbo de la “irreversibilidad” del modelo socialista declarado por sus dirigentes— no era solamente un oscuro objeto de abyección sino también un poderoso catalizador de nostalgia, deseo y mitificación.

Hasta bien entrado el siglo XXI, la máquina reproductora de La Habana postsoviética continuó su marcha a modo de un *perpetuum mobile* propulsada por el insaciable apetito de lectores, espectadores, coleccionistas de arte y turistas extranjeros por el “menú tropical” de jineteras, ruinas, “camellos” y “paladares”. En medio de estos procesos de mercantilización de la Cuba postutópica se resucitó, aunque brevemente, el paradigma del realismo mágico latinoamericano. A pesar de haber sido declarado obsoleto en la era de McOndo (Fuguet y Gómez, 1996) sus avatares cubanos de los 1990 —suciamente mágicos o, tal vez, mágicamente sucios— cautivaron por un tiempo a miles de lectores y críticos, sobre todo fuera de la isla.⁹

En proporción directa con la expansión babélica de este archivo, la probabilidad de agregar algún aporte original a las representaciones de La Habana empezó a menguar. Ya hacia finales de la década de los 1990 pudo notarse en Cuba un rechazo de la fórmula del realismo sucio —o, quizás, de cualquier modalidad convencional de realismo— por parte de escritores y escritoras más jóvenes. El desgaste de los viejos paradigmas no cuajó, sin embargo, en una contrapoética lo suficientemente distintiva como para merecer el unívoco rótulo de un nuevo “ismo.” De hecho, incluso la etiqueta de “Generación O” desató más debates que consensos.¹⁰ El cansancio con el tropo de La Habana en ruinas tampoco fue equivalente al abandono de la capital cubana en tanto inspiración literaria. Ciertamente, escritores, artistas, periodistas e investigadores que asumían el reto de seguir reinventándola se hallaban atrapados entre la Escila del agotamiento inherente a la era de los “posts” y el imperativo de innovación constante. A propósito, recordemos la contundente advertencia de Fredric Jameson acerca de las trampas de la posmodernidad: “En un mundo en que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario” (1985, pp. 171-172).

Por otra parte, según observa Boris Groys (1988), la expectativa de innovación nunca ha dejado de ser *conditio sine qua non* del funcionamiento de las “empresas culturales modernas” entre las cuales se encuentra tanto la esfera de la creación artístico-literaria como la investigación académica. Estas empresas, sigue Groys, “crean determinadas reglas y establecen determinados criterios según los cuales se evalúa el rendimiento y el éxito” (1988, p. 106). La expectativa de innovación constante es, entonces, una piedra de toque para el reconocimiento profesional: “Cualquiera que pretenda triunfar en la vida cultural actual, en el ámbito que sea, tropieza con esta exigencia. Un artista sólo es reconocido si demuestra que su obra es original, nueva, ‘creativa.’ Para el científico es lo mismo” (Groys, 1988, p. 106).

Es justamente dentro de este encuadre histórico-estético donde me propongo situar *Las noventa Habanas* (2019) de Dainerys Machado Vento (n. 1986). El reconocimiento crítico generado por esta colección de cuentos fue tan inmediato y unívoco que, siguiendo la lógica de Groys, habría que dar por hecho el imperativo de su “innovación estilística”, muy a contrapelo del dictamen de Jameson sobre la inexorable oquedad de la creación artística en la época posmoderna. En una de las entrevistas recogidas en su sustancioso blog, Machado Vento define su poética en términos algo tradicionales de “honestidad” y “responsabilidad” y no aparenta tener mucho interés en la mercantilización de su escritura (Rodríguez, 2020). De ahí que, jugando con el título del libro, podríamos decir que sus Habanas *no*(están en)*venta* al mejor postor. Además, ni en sus entrevistas ni en sus cuentos se deja notar el anhelo por atestar algún que otro golpe parricida/matricida contra sus predecesores literarios o hacer relucir los artilugios de experimentación formal. Entonces, volviendo a Groys, ¿por qué no pensar la innovación como una renovación ideológica de un compromiso, o sea, un gesto capaz de revalorizar el engarce entre lo poético y lo ético y devolver el brillo al arte de contar, tan desteñido como desdeñado en el umbral del siglo XXI?

A primera vista, el título *Las noventa Habanas* evoca un alcance épico asociado con la novela como género. De hecho, leídos en conjunto y según la secuencia delineada por el Índice, los diecinueve relatos que integran la colección acaban tejiendo una trama de envergadura novelesca, vagamente reminiscente de un *Bildungsroman*. A lo largo de sus trayectos bifurcados y algo sinuosos, las narradoras-protagonistas cuyas voces predominan en *Las noventa Habanas* aparecen metamorfoseadas de niñas en adolescentes y de adolescentes en mujeres, de habaneras en nómadas globales. La ciudad no es un mero escenario o referente para sus aventuras y desvelos, sino una protagonista más, llena de contradicciones igual que sus habitantes. Multifacética, pero enmascarada, efervescente y al mismo tiempo adolorida, La Habana aguanta, pero también resiste el oprobio cotidiano. La ciudad recreada por la habanera Machado Vento a través de sus relatos emerge y vuelve a sumergirse como un significado flotante entre enigmas, secretos, misterios y rumores. Sin embargo, el título sugiere también un anclaje: Las Habanas de Machado Vento emergen en la intersección cronotópica¹¹ entre una época específica (el Período Especial de los “noventa” - 1990) y la cercanía/lejanía de las noventa millas que separan a Cuba de la Florida.

En el proceso de armar este rompecabezas habanero, encontraremos también un par de piezas más pequeñas estampadas con la impronta del número “noventa.” Así pues, en el cuento “Historia de la flaca a la que golpearon por romper el orden natural de las casas y las cosas”, aparece una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

referencia fugaz a la práctica de consumir el “alcohol de noventa” (“Cuando no había ron, salían a pedirle a algún vecino un poco de vinagre, para cocinar el alcohol de Noventa que terminaban tomándose”, p. 122).¹² En otra ocasión, el macrocosmos de la lejanía/cercanía de las arquetípicas noventa millas se convierte en el microcosmos de los noventa metros meticulosamente calculados por una de las narradoras entre su casa y la discoteca “City Hall”.¹³ En esta instancia, se trata de un lugar que le está terminantemente vedado¹⁴ a la joven por la omnisciente vigilancia materna a pesar de encontrarse, literalmente, a la vuelta de la esquina, “a menos de 90 metros de la puerta por la que salía todas las mañanas rumbo a la escuela” (p. 28). En su versión maternal, los mecanismos de vigilancia desembocan en un castigo que, paradójicamente, acaba siendo un rescate de una joven a la deriva:

Afuera, la aguantaron dos brazos de piedra que le resultaban muy conocidos. Pensó en Eduardo, tan fuerte y caballeroso. Pero era su madre. La misma que la cargó y caminó con ella, en silencio, rumbo a la casa. “Te lo dije”, fue lo último que le oyó decir a la vieja antes de perder el conocimiento. (p. 29).

La protagonista enmarca su aventura de City Hall con una suerte de excavación arqueológica de la historia del edificio. Se trata de un momento casi proustiano, donde el acceso a las facetas sumergidas de la ciudad se hace posible gracias al posicionamiento retrospectivo de la voz/mirada narrativa. En su caso, la acumulación progresiva de los estratos geológicos del saber histórico ocurre en el entrecruzamiento entre lo vivido, lo aprendido, lo imaginado y lo ignorado:

Bueno, eso era lo que todo el mundo decía: que en la discoteca de City Hall había tremenda locura... No imaginaba, no tenía forma de imaginar, que aquello que antes que discoteca había sido un cine de barrio, a donde las familias enteras iban a pasar el rato los domingos, pagando la entrada a unos centavos; ignoraba que antes de ser un bucólico cine de barrio había sido la sede del gobierno del Cerro, de donde había heredado el nombre que ahora brillaba en una marquesina. (p. 25).¹⁵

Algunos de los relatos de *Las noventa Habanas* revelan también la urgencia de una instantánea, de un aquí y ahora de una ciudad que se está (des)viviendo ante las emergencias cotidianas “de un país en crisis” (p. 31). En este sentido, llama la atención el aspecto visual de la edición por Katakana Editores que incluye cinco fotos de Eduard Reboll.¹⁶ Cuatro de ellas ostentan un ángulo panorámico. Una de estas imágenes revela un interior atiborrado de libros y papeles carcomidos por el tiempo, en medio de un caos babélico que ha dejado de ser una biblioteca para devenir en un archivo de “tiempos difíciles.” La Habana que emerge de otras fotos, despoblada y solitaria, está envuelta en una mortaja grisácea del mar y del cielo como si el “azul intenso” de los trópicos mencionado en el relato “Un bikini verde” encajara mejor con las páginas de “una revista de turismo internacional” que con la realidad cotidiana (p. 45). En el libro, la presencia humana deja su huella en una sola foto, centrada en una niña que, de espaldas al lector/espectador, está trazando con tiza una concatenación de “muy bien.” Nos quedamos con la impresión de un simulacro de una tarea escolar, donde la pared se convierte en la pizarra y la niña asume el rol de la profesora,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

evaluando con sus “muy bien” un ejercicio de escritura que se vislumbra, a modo de un palimpsesto, en una serie de palabras recortadas por el encuadre: mariposa, escudo, hielo, mar, azul...

A manera de contrapunto con las fotos, la narrativa de *Las noventa Habanas* está sobrepoblada de personajes de carne y hueso, todos memorables. En algunos relatos el recuerdo del Período Especial se (re)construye a partir de las experiencias de narradoras que habían (sobre)vivido los 1990 siendo niñas o adolescentes. En este sentido la narrativa de Machado Vento parece navegar a contracorriente del imaginario de la época centrado en las madres, abuelas, tías, o hermanas mayores como combatientes por la supervivencia de sus familias. Sin tratar de encontrar en *Las noventa Habanas* posibles indicios de un sesgo autoficcional, considero iluminador el siguiente comentario de la autora sobre su experiencia de haber vivido la crisis de los noventa siendo muy joven:

Crecer durante el Periodo Especial creo que es lo menos difícil que le podía pasar a alguien que vivía en Cuba, porque crecer durante el Periodo Especial es estar en un momento de ingenuidad, en un momento muy difícil de la vida pero del que se toma conciencia después. Es vivirlo de la única manera posible, desde la ingenuidad, para después mirar hacia atrás y darte cuenta de que eres un sobreviviente; algo que en realidad no supiste durante toda tu vida. (Rodríguez, 2020).

En los cuentos centrados en la dinámica intrafamiliar, Machado Vento no deja de sorprendernos con giros narrativos que acaban desafiando las expectativas más convencionales. Así pues, la narradora de “Nada 1994” desmitifica el arquetipo “nutritivo” de la madre (“No quiero ser una madre como tú”, p. 34) para rendir un homenaje afectivo a su abuelo cuya vida se había extinguido en medio de la crisis (“El abuelo se había ido para siempre de un país en crisis...”, p. 31).¹⁷ Sus reminiscencias sobre la odisea diaria del anciano para alimentarla, protegerla y cuidarla tampoco reproducen los clichés que predominan en el imaginario de la “lucha” durante el Período Especial:

Quién la acompañaría durante los apagones recitando décimas para mantener viva la ilusión en el país de la desilusión; quién la recogería en la escuela con aquellos ojos verdes siempre sonrientes; quién le prepararía la leche con una pizca de sal, después de caminar veinte cuadras para comprarla a escondidas en un mercado negro cada vez más desabastecido (p. 31).

El pasado, el presente y el futuro se entrelazan para configurar una imagen espectral de un país en estado de excepción permanente, donde el trauma transgeneracional se va formando en medio de la carencia material y afectiva, entre mentiras, inventos, tabúes y deseos reprimidos:

La madre recordó las horas de fiesta perdidas criando a la malagradecida. La hija recordó al Coco que nunca llegó de noche, al “no puedes comer más porque se acabó la comida”. La madre la vio bella, altanera y quiso abofetearla otra vez. La



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hija volvió a sentir el pan con aceite desvanecido en su estómago; vio la pobreza de la casa con las paredes rotas; vio a Ana ingenua ante el deseo de su madre. Se vio a sí misma con 16 años de malos recuerdos entre dos manos vacías. El abuelo y la poesía se hicieron una sola calle en su memoria. Empujó a la madre del borde de la cama, pero fue un empujón suave y lastimero (p. 37).

Para escaparse de esta casa que —igual que la ciudad— parece más cárcel que hogar, la protagonista abandona los caminos imaginarios del recuerdo y de la poesía para encarar a solas la desesperanza de La Habana de aquel agosto de 1994.

Deambular por la ciudad es, desde luego, un motivo tan perdurable e intrínseco a la literatura moderna que se ha vuelto un tropo si no un cliché. Pero en sus interminables andanzas por “sus” Habanas, los personajes del libro de Machado Vento no se parecen a aquellos *flâneurs* de Abilio Estévez que recorrían “la ciudad perdida que no existía” (2020, p. 68) en una de sus numerosas evocaciones habaneras. Si los *flâneurs* han desaparecido de todas las Habanas de Machado Vento es porque tienen que gastar la poca energía que aún les queda “resolviendo” una botella de ron, algo de leche, un poco de vinagre o, como Yoana del cuento que cierra el volumen, persiguiendo el elusivo “polvo negro”: “Faltan 13 minutos para que Yoana se convenza de que si quiere tomar café tiene que salir a zapatearlo en alguna oscura casa del mercado negro” (p. 115). Las notorias deficiencias de transporte que durante décadas habían aquejado la capital desembocaron en los 1990 en un colapso total. De ahí que *Las noventa Habanas* se parezca a un archipiélago de islotes —quién sabrá si exactamente noventa— que resulta casi innavegable, salvo a pie o en bicicleta. De vez en cuando aparece una guagua “repleta de gente sudá” (p. 42), como la de la ruta 400 que lleva a la protagonista de “Un bikini verde” a la playa de Guanabo.¹⁸

Más allá de las constricciones de movilidad, la geografía habanera se construye alrededor de microespacios exclusivos y excluyentes, vedados o sigilosamente vigilados, pero siempre susceptibles de transgresiones e incursiones, como ocurre en la historia de una niña “flacundenga” de once años que tiene que acompañar a su abuela alcohólica en un intento de robar una botella de ron de “la casa-santuario de Virgilio, de donde todo el mundo sabía que, a menos que fueras vendedor de velas, maricón o brujo, era mejor mantenerse alejado” (p. 9). En “City Hall,” la vigilancia de la madre que trata de prevenir a que su hija en vez de “ir a comer helado con las amiguitas a Coppelia se pasara la noche en una de las discotecas más locas de La Habana” (p. 25) me hizo pensar en algunas de las más absurdas restricciones que el mismo régimen cubano imponía a sus ciudadanos, como la prohibición de hospedarse en hoteles de turismo extranjero.¹⁹ A menudo, el sexo fue el precio de entrada a estos “sin lugares” designados para el turismo extranjero, por lo cual no debe sorprender que la figura de la jinetera se convirtiera en uno de los fetiches del imaginario de la era postsoviética.

Si bien Machado Vento no escamotea la presencia de la jinetera en sus rendiciones de la realidad habanera, es muy notable la manera en que logra contextualizar las experiencias y la intersubjetividad de estas mujeres dentro de un marco transaccional mucho más amplio de (des)encuentros sexuales (“Es de familia”; “La editorial”; “Las mañanas del sábado”; “A lo Carrington”; “Historia de la flaca”). Incluso los cuentos que abordan el jineterismo de forma más directa (“Un bikini verde”; “Made in URSS”; “El Yuma”) están tan enrevesados por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

contradicciones y ambivalencias que acaban dando por tierra todos los estereotipos de jineteras, yumas y gallegos.²⁰ El desmontaje de clichés se junta con la manera en que Machado Vento desafía las expectativas de sus lectores, como ocurre en este escalofriante final de “El yuma”:

Ella se asustó ante la imagen de la violencia... Sintió la presión de la mano sobre sus dientes, y se acordó de aquella carrera de odontología que nunca terminó... “Por burra, por Pedro, porque tumbaron el muro de Berlín.” Otra vez vio el brazo del yuma contrayéndose ante su propia fuerza... el mismo brazo que quince minutos después yacía sobre el piso, cubierto de sangre. (pp. 90-91).

Sin duda alguna, Las Habanas de Machado Vento desbordan el cronotopo de los/las noventa que percibimos en la interpretación inicial del título. Con la dispersión diaspórica de los cubanos —propulsada por el éxodo de Mariel (1980) y la crisis de los balseros (1994)— los pedazos del puzle habanero se han visto desparramados mucho más allá de la isla. Los fragmentos de esta Habana/Cuba “planetaria” (Price, 2015) parecen caer, cual meteoritos, en varios lugares del hemisferio: en México (“Pica poquito”), Hialeah (“Made in URSS”), Chicago (“Don’t smoke in bed”) y, desde luego, Miami (“Don’t smoke in bed”; “Quédate”). Pedazos de La Habana, cual astillas de una balsa después de un naufragio, pueden aparecer en sitios tan específicos y a la vez lejanos como la cocina convertida en un campo de batalla entre una suegra mexicana y su nuera cubana (“Pica poquito”) o una oficina de inmigración (“Made in URSS”). A veces, un simulacro de localización satelital permite reconstruir las coordenadas precisas, como las de “un tráiler de un cuarto” en el North West de Miami, “una de las dos zonas que más aparecen en las noticias locales y nunca para bien” (p. 76) o del International Mall de la misma ciudad.

Una de las facetas transnacionales —aunque no necesariamente cosmopolitas— de las identidades cubano-habaneras que se perfilan en *Las noventa Habanas* tiene que ver con el legado soviético. El hecho de que Katuska Pérez Acanda, la protagonista de “Made in URSS,” nació en Kiev de padres cubanos no parece afectar en lo mínimo su identidad cubano-habanera hasta que el escrutinio de la inmigración estadounidense la empuja al borde de la paranoia:

Era negrísima, como confirmación de que el accidente de su nacimiento era solo eso, un accidente. Como ella, otros miles de cubanitos *made in URSS* naturalizaron pronto la casualidad y hablaban de Kiev, Ucrania y la URSS como si fuera el hospital de Maternidad de Línea en La Habana. Al final, esos espacios hacían la misma función en sus vidas: ninguna. Si en migración alguien le preguntaba: ¿De dónde eres?, los *made in URSS*, siempre respondían “De La Habana” o “De Camagüey” o “De las Tunas”. Para todos era natural ser cubano nacido en Kiev. Para todo, menos para los gringos... Ahora el singao de Bush nunca le iba a mandar su Green Card, envuelta en un sobre blanco, común y corriente. Para ella era evidente que el gobierno de Estados Unidos la creía una espía rusa (p. 67).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La odisea de Kati-Katiuska —desde los abusos infligidos por su proxeneta Luis en La Habana hasta los enredos con su *Green Card*— logra encapsular la experiencia migratoria desde la perspectiva de género de forma lacónica, pero a la vez sumamente impactante:

Si robarle a Luis no la había quebrado; si la estafa de su contacto en Colombia no la había quebrado; si cruzar toda América a pie para llegar a la frontera de México no la había quebrado; ni aquel sicario que la violó en el hotelucho de Tamaulipas no la había quebrado, menos la iban a quebrar unos gringos burócratas de mierda ni la loca de su madre (p. 68).

El desarraigo sentido por la migrante ya no tiene que ver con la maldita circunstancia del agua por todas partes sino con el nomadismo, la pérdida del hogar y la imposibilidad de encontrar un cuarto propio, como en el caso de la narradora de “Don’t smoke in bed”:

Hace una eternidad que ella se ha ido hacia alguna versión de La Habana. La inmensa balsa que se le figura Cuba flota sola en su imaginación, sin destino. Ella no extraña nada de aquello, pero extraña volver a tener un hogar, quiere dejar de saltar de alquiler en alquiler, de país en país de idioma en idioma. (p. 59).

A veces, la condición de migrante se entrelaza con el desamor y la imposibilidad de formar lazos afectivos:

Pero estaba ya a cuatro horas de distancia de toda aquella mierda, a siete días de distancia de aquella noche. Y esta vez, como aquella, decidió seguir olvidando a quien era imposible reencontrar. Así era esto de ser migrante. Es mentira que se pueda tener en cada puerto un amor, porque lo más saludable es tener en cada puerto un olvido. (pp. 54-55).

A pesar de todo el sufrimiento infligido por/en La Habana, la conexión entre estas mujeres-nómadas y su ciudad sobrevive en la nostalgia. Miami es para ellas nada más que un simulacro, “una copia demasiado idéntica de La Habana” (p. 86) a pesar de que “los aguaceros que ya no caen sobre La Habana” parecen haberse mudado a la Florida para acompañar a todos los demás migrantes (p. 57). Aunque una multitud de cubanos se encuentra fuera de la isla, los lazos socio-culturales y afectivos acaban destejiéndose de generación en generación, de oleada tras oleada de migrantes, balseros y exiliados. De ahí que a una de las protagonistas le resulte imposible encontrar a un cómplice que comparta los referentes necesarios para descodificar los registros del choteo o el guiño irónico camuflado por el cubano:

Y mientras entrega el cash a la dependienta piensa que está pagando el equivalente a un mes almorzando pizzas de 10 pesos en La Habana. Pero quien habría podido reírle el chiste está a siete noches de aquella frase, y La Habana es solo un recuerdo en su pasaporte lleno de estampas desconocidas. Así que te tragas el chiste. (p. 55).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Por otro lado, nunca se sabe dónde y cómo una de las “noventa versiones de La Habana” vuelva a materializarse de manera tan inesperada y aparentemente fuera de lugar, como aquel joven sentado junto a la fuente de vidrio de Chicago “como si no fuera extraño que fuera el único cubano por todo aquello, como si él hubiera fundado la ciudad o aquella ciudad fuera una de las noventa versiones de La Habana” (p. 58).

La diáspora cubana tampoco es una —tal vez también haya noventa diásporas, o más, sedimentadas por los oleajes del mar y los naufragios de “la balsa perpetua” (De la Nuez, 1998). En *Las noventa Habanas*, la crisis de los balseros de agosto 1994 es el único evento histórico fácilmente identificable, no solamente por el título de uno de los cuentos (“Nada 1994”)²¹ sino por la impronta de la fecha precisa al final del mismo: “Era 20 de agosto de 1994” (p. 39).²² Es el mismo cuento que mencioné al principio, en el cual una joven de 16 años vestida en “la vieja pijama de Mickey Mouse” (p. 36) acaba lanzándose al mar desde el Malecón. Su “rescate” accidental por cinco balseros desconocidos parece absurdo, pero probable, dentro de las circunstancias históricas de por sí absurdas:

Se encontró a sí misma en el Malecón. No había caminado tanto. Apenas unas diez cuadras, mucho menos que las que su abuelo había tenido que desandar cada día, durante años, para buscar desayuno. Frente a ella, el mar inmenso competía con la oscuridad de la ciudad... Se subió al muro. No miró hacia abajo... Saltó hacia la nada, hacia la oscuridad del mar, hacia el absurdo de lo infinito... Esperó que el contacto cálido con el mar de agosto la abrazara, la asfixiara para siempre. Pero el dolor de caer sobre una madera más afilada que los dientes de perro no se parecía al silencio de la nada. Sintió diez ojos asombrados mirándole los pechos a través del pijama. “Los hombres te van a mirar las tetas antes de mirarte a la cara,” le había advertido el abuelo para que no se espantara... Los remos acompasados que empezaron a alejarla de la orilla sin pedirle explicación, como si todos compartieran la certeza que los había llevado al mar... Era 20 de agosto de 1994. (pp. 38-39).

Al cerrar el cuento con la sorpresa de una fecha precisa, la narradora parece tener la conciencia de haber participado en un evento importante, excepcional, de esos que se anotan en un diario, aunque no siempre acaban siendo almacenados en los archivos oficiales. En contraste con otros cuentos —de carácter más personal, íntimo, anecdótico— “Nada 1994” asume, aunque de manera retrospectiva, una óptica testimonial (“yo estuve allí”) que traspasa los límites de un recuerdo individual para nutrir la memoria colectiva. Dentro de la estructura del libro que oscila entre la sinuosa continuidad novelesca y la fragmentación propia de una colección de cuentos se me ocurre que la narradora de “Don’t smoke in bed” podría ser una “reencarnación” más madura de aquella niña vestida en el pijama de Mickey Mouse la noche del 20 de agosto de 1994. Lo que establece el primer nexo entre los dos relatos es el guiño al referente sartorial: a la protagonista de “Don’t smoke in bed” la encontramos “entre ajustadores floreados y rellenos de esponjas”, arrancando “los sostenes talla 32B, más baratos de las perchas interminables” (p. 54) en una tienda del International Mall de la ciudad de Miami. La abundancia y “el exquisito empaque de moda primer



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

mundista” (p. 54) contrasta no solamente con aquel viejo pijama de Mickey Mouse sino también con varias referencias a la escasez de la ropa femenina en Cuba que aparecen en otros cuentos (“[S]e iba a querer cambiar de ropa y no tenía nada más sexy para ponerse. No tenía nada más para ponerse”; “City Hall,” p. 26; “los elásticos deshilachados”; “Un bikini verde”, p. 47).

A pesar de su aparente metamorfosis, de adolescente en mujer y de habanera en miamense, a la narradora de “Don’t smoke in bed” le queda claro que en Miami nunca podrá enmascarar el “pecado original” de haber llegado en una balsa. Ni el dinero, ni la educación, ni los viajes, ni el éxito profesional resultan suficientes para borrar el estigma de “balsera”:

Se ve que no tienes un dólar para pagarte una depilación que valga la pena, balsera.” Y ella, que hace por lo menos cinco años que no regresa a Cuba, de todos modos siente el peso de su pantalón empedrado de balsera... Y ella se sabe balsera con pasaje de regreso a México, balsera con visa de entradas múltiples a Estados Unidos, balsera académica, balsera recién llegada de un congreso de Chicago, balsera soltera que habla español, inglés y francés, pero solo porque está buscando trabajo y no marido. Me voy a depilar todo el cuerpo, señorita, pero empiece por el bollo que si me duele ya me lo llevo hecho (p. 56).

Al final, la única forma de resistencia que queda es la (auto)ironía: “Aquí los tratados académicos no importan porque las pequeñas batallas de la vida la siguen ganando mujeres con uñas de gelly, siempre inconformes con sus cuerpos perfectos” (p. 56); “La balsera resistió y pagó la depilación más cara y dolorosa del mundo, Así que además de balsera es oficialmente pendeja” (p. 57). Es significativo que también en otros cuentos (“Es de familia”; “La editorial”; “Las mañanas del sábado”) las voces narrativas pertenecen a mujeres que saben manejar el lenguaje con aplomo y gran destreza profesional. Son escritoras, periodistas, profesoras, investigadoras académicas, pero en ninguna de las noventa Habanas parecen encontrar un “cuarto propio” para sus habilidades y su talento.

El cuento que cierra el volumen, “Historia de la flaca a la que golpearon por romper el orden natural de las casas y las cosas”, no solamente ostenta el título más largo del libro entero, sino que es el más extenso. La perspectiva, aunque fragmentada, adquiere su totalidad omnipresente y omnisciente gracias a la configuración de la voz narrativa, que pertenece a la ciudad misma. De hecho, esta Habana —una de las tantas Habanas de Machado Vento— podría interpretarse como una reencarnación del pueblo de Ixtepec de la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro (1916-1998). A diferencia de Ixtepec —metamorfoseado en una piedra del cementerio—, La Habana-narradora-protagonista de “Historia de la flaca...” aparenta ser un personaje de carne y hueso. No obstante, comparte con aquel ficticio pueblo mexicano la extraordinaria dedicación voyeurista a fisgonear, vigilar, espiar, entrometerse en la intimidad de sus habitantes, escuchar los chismes y repetir los rumores. Esta Habana omnivigilante es también como El Aleph borgeano que a pesar de su carácter metafísicamente abstracto (“es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (Borges, 1974, p. 623) pudo revelarse a un niño cuando éste rompió la prohibición de los adultos y bajó por la escalera del comedor al sótano para descubrir “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

1974, p. 623). En un juego autoirónico y con un gesto final de bricolaje intra/intertextual, La Habana de Machado Vento se (auto)recompone en su propio Aleph, pero sin olvidarse de aquel otro Aleph que a la narradora de “Un bikini verde” se le había quedado en casa: “Por bruta. O por loca. O porque el Borges ese me aburre un poco” (p. 44).

En pleno siglo XXI, muchas personas son conscientes de ser sometidas a formas sumamente sofisticadas de supervigilancia, pero en Cuba la vigilancia parece ser un elemento orgánico del tejido social.²³ De hecho, uno de los nexos que conecta varios cuentos de *Las noventa Habanas* es la meta/autoconciencia de que las capas más secretas de la privacidad son —o pueden ser— sometidas a un escrutinio por parte del régimen, los vecinos y, a veces, los mismos familiares. La microfísica de la vigilancia —junto con sus proyecciones espectrales a través de los rizomas del miedo— se inscribe de manera orgánica en la consigna “En cada barrio, Revolución” de los Comités de la Defensa de la Revolución (CDR), así como, a modo de un recordatorio visual, en el emblema de los mismos CDR que ostenta un machete inscrito con el lema “Con la guardia en alto”.

En *Las noventa Habanas*, hay formas de vigilancia que aparentan ser benévolas, como en el caso de la madre —protectora y tutelar— que intenta impedir que su hija se escape a la discoteca del City Hall en busca de liberación total: “liberada del poder de la madre” “libre de toda dictadura,” libre de su virginidad (pp. 26-27). En otras partes de libro la sospecha de la vigilancia se vuelve ominosa y desciende en una obsesión paranoica, como en la escena con los hermanos Cujeyes (“Historia de la flaca”) quienes son “los primeros que ven al tipo en la bicicleta, parado en la esquina como quien espera algo, pero en realidad no espera nada” y en seguida asumen que es un chivatón²⁴ “de esos que amanecen a cada rato en esa misma esquina, para vigilar las ventas de Cuca —suponen— o para vigilar cualquier cosa, o para regalarles, simplemente, la sensación de que están siendo vigilados” (p. 122).²⁵

Si bien muchas de las protagonistas de *Las noventa Habanas* se distinguen por su perspicacia, una de las narradoras —que “cuando era chiquita tenía fama de ser vidente” (“La vidente,” p. 19)— ofrece, al cabo de muchos años, “explicaciones muy sencillas” para algunas de sus predicciones y premoniciones más exitosas. Sus capacidades casi detectivescas de observación, deducción y conexión de las pistas la llevan, por ejemplo, a descubrir las infidelidades de su padre. En un barrio donde todos se conocen, resulta fácil para una niña “seria y solitaria” extraer no solamente el saber sino el poder de los rumores y retazos de conversaciones: “Era una fuente muy confiable ese querido viejo Ramón” (p. 20). Al mismo tiempo, en un mundo en crisis total, predecir la llegada del arroz racionado equivale a un oráculo: “También decía a veces: ‘llegará el arroz del mes a la bodega... y es arroz chino,’ y tres días después llegaban diez barcos cargados de arroz de China” (p. 19). Según su propia confesión, “además de vidente, seria y solitaria, era una niña muy envidiosa” (p. 21), aunque la palabra “chivata” sería tal vez la más acertada si pensamos en su *modus operandi* en la escuela:

la profe me dejaba salir, todas las tardes después de almuerzo, a pararme un rato en el portal de la escuela. Ella decía: “es un premio a tu buen comportamiento”. Yo sabía que era su forma de liberarse de mí. Con mis salidas evitaba que yo anduviera



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

regañando a mis compañeros por no hacer la tarea, apuntándolos en la lista negra y dándole quejas (p. 19).

Aunque varios aspectos de *Las noventa Habanas* podrían conectarse con otros textos de literatura cubana que representan la cotidianeidad de La Habana del Período Especial desde la inmediatez de la experiencia vivida, la configuración narrativa de la vigilancia me ha hecho recordar “El resbaloso” (1997), un relato breve de Carlos Victoria (1950-2007) escrito desde el exilio, pero enmarcado por La Habana de los noventa. En sus andanzas por La Habana, el pícaro y escurrizado personaje llamado el Resbaloso —tal vez una reencarnación cubana del *Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1579-1644)— levanta los techos y atraviesa las paredes, deslizándose por debajo de las camas y metiéndose en las cocinas para inmiscuirse en la existencia cotidiana de los habaneros. Todo ocurre en un escenario entre apocalíptico y surreal, donde la escasez que sufre la gente común —del pan, de las croquetas, del arroz, de las hamburguesas de soya, del plátano, o “de lo que fuera” (Victoria, 1997, p. 45)— contrasta con la obscena abundancia del *smorgasbord* confeccionado para los turistas (“bandejas plateadas, atiborradas de mariscos y frutas”; “quesos y ensaladas... los *hors-d’œuvre*... platos humeantes y botellas de vino” (p. 58).

Esta radiografía de una ciudad en crisis esbozada por Victoria fácilmente podría deshacerse en un cliché si no fuera por el hecho de que su protagonista es más un testigo que un *voyeur*. A pesar de sus poderes mágicos, el Resbaloso vive la misma miseria que los habaneros y usa su magia para rendir un estremecedor testimonio sobre su existencia. El cuento de Victoria acaba con un desplome que, en un par de líneas, capta la enormidad real y metafórica del cataclismo:

allí está ella, la mujer separada, completamente aislada, de pie junto a una silla; ya no tiene como aquella noche el niño entre sus brazos: totalmente sola, sin ver ni oír, recibe el aguacero frotándose los hombros; él se acerca reptando, sobre los mosaicos que crujen y se rajan; en el mismo momento del desplome, ella levanta la mano y grita: —¡Abur! (p. 69).

Sin llegar a sugerir una red de posibles influencias, intertextualidades o ecos entre el relato de Victoria y el libro de Machado Vento, noto una cierta afinidad en cuanto a sus respectivas reconfiguraciones afectivas de La(s) Habana(s) del Período Especial. Ambos autores incluyen al menos algunos de los ingredientes obligatorios asociados con las representaciones del Período Especial: el hambre visceral, la lucha por resolver lo más básico, el sexo desinhibido, el jineterismo, la pobreza material, la marginación de “los palestinos”, el colapso del transporte, los curiosos inventos y remedos generados por la escasez (Skłodowska, 2016). A pesar de las obvias diferencias generacionales, conceptuales y estilísticas, tanto Victoria como Machado Vento eluden la trampa de lo mágicamente sucio o suciamente mágico. Por ejemplo, en el cuento “Dieguito el escritor” Machado Vento logra transmitir la noción de tiempo que se desteje en la lucha cotidiana del Período Especial sin recurrir a lo apocalíptico o tremendista. Así pues, en la historia de la tía del protagonista que día tras día iba al dentista para resolver “su problemita,” el toque humorístico no eclipsa el rastro de lo real, sino que, al contrario, revela la dimensión existencial con todos sus sinsentidos: “Primero no había agua, después la enfermera se había ido en un viaje de estímulo a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nicaragua, después la hija de la dentista se había tirado a la Florida en una lancha, después hubo un apagón de seis horas. Pero la tía estoica todos los días, a la 7 de la mañana, amanecía en el dentista, haciendo lo indecible para resolver su “problemita” (p. 16).

Considerados por separado, todos estos eventos parecen probables, pero es su encadenamiento en una serie de eventos desafortunados que produce el efecto lúdico raras veces visto en la literatura derivada de las experiencias de escasez. Aunque las improntas habaneras parecen disolverse en la desmedida expansión de los no-lugares del capitalismo tardío, sus huellas y ecos siguen sedimentándose en el “desconcertante y colosal” archivo de la cubanidad. *Las noventa Habanas* contribuyen a este archivo con su propia voz que está, a su vez, tejida de una polifonía de voces. Aunque el “cronotopo” desde el cual Machado Vento escribe y publica este libro queda lejos de aquella tradición oral —caribeña, cubana, habanera, popular— “de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar” (García Márquez, 1962), la innovación de *Las noventa Habanas* consiste en comprometerse a contar, con honestidad y responsabilidad, las microhistorias de la gran historia. Y, además, contar tan bien que “ninguno de los incrédulos del mundo” (García Márquez, 1962) debería quedarse sin leerlas.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Borges, J.L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Cuesta, M. y Sklodowska, E. (Eds.). (2019). *Lecturas atentas: Una visita desde la ficción y la crítica a veinte narradoras cubanas contemporáneas*. Leiden: Almenara.
- de la Nuez, I. (1998). *La balsa perpetua: Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- Diario de Cuba*. (2018). Hace solo 10 años los cubanos no podían alojarse en hoteles, tener móviles o computadoras. Recuperado de https://diariodecuba.com/cuba/1522515554_38416.html
- Díaz, D. (2021). *Ciudadanías liminales: Vida cotidiana y espacio urbano en la Cuba postsoviética*. Leiden: Almenara.
- Dorta, W. (2017). Narrativas de la Generación Cero: escenas de traducción, cosmopolitismo y extrañamiento. *Revista de Estudios Hispánicos* 51(2), 349-367.
- Estévez, A. (2020). Aire, cielo, palma y canela de La Habana. *Revista Surco Sur*, 10(13), 68-76.
- Eyzaguirre, L. (1997-98). Crónica habanera: Septiembre 11-19, 1993. *Inti. Revista de literatura hispánica*, 46-47, 167-182. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/23286449>
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (Eds.) (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (1962). Los funerales de la Mamá Grande. *Ciudad Seva*. Recuperado de <https://ciudadseva.com/texto/los-funerales-de-mama-grande/>
- Ginsburg, C. (1999). *El queso y los gusanos: El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.
- Granados, O. (2021). Reescrituras: literatura de los noventa en Cuba. *Temática y Alcance Revista Arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, 1(28), 20-31.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Groys, B. (1988). El poder lo tiene el que domina los lenguajes. Sobre los lenguajes como reproducción, creación y simulación de la realidad. *Comunicación y Sociedad*, 1(1), 105-114. Recuperado de <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/35487/31280>
- Hosek, J.R. (2021). Revolución en dos ruedas: Los dolores y placeres de mujeres montando bicicleta durante el Período Especial. *Zona Franca*, 29, 371-406. Recuperado de <https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/22726>.
- Jameson, F. (1985). Posmodernismo y sociedad de consumo. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 165-186). Barcelona, Kairós.
- Machado Vento, D. (2019). *Las noventa Habanas*. Weston, Fl.: Katakana Editores.
- Medina Cuenco, A. (2013). *Leyes penales cubanas. (Comentadas, actualizadas y concordadas, hasta el Decreto-Ley No. 310 de 29 de mayo de 2013, publicado en la Gaceta Oficial Extraordinaria No. 18 de 25 de junio de 2013)*. Recuperado de <https://data.miraquetemiro.org/sites/default/files/documentos/LEYES%20PENALES%20CUBANAS%20COMENTADAS.pdf>
- Meza y Suárez Inclán, R. (1910). *Julián del Casal: estudio biográfico*. La Habana: Imprenta Avisador Comercial.
- Pávez Ojeda, J. (2001). Territorios e identidades en la ciudad de La Habana, Cuba: el caso de El Vedado (1860-1940). CLACSO. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/becas/20101111101141/pavez.pdf>
- Pérez Díaz, D. (2022). Bicycletear La Habana... ¿de vuelta a los años noventa? *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 10, 320-336.
- Piglia, R. (2011). La ficción paranoica. En E. de Rosso (Ed.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (pp. 225-233). Alcalá: Alcalá Grupo Editorial
- Ponte, A. J. (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Price, R. (2015). *Planet/Cuba: Art, Culture, and the Future of the Island*. London: Verso Books.
- Puñales Alpízar, D. (2020). *La maldita circunstancia. Ensayos sobre literatura cubana*. Leiden: Almenara.
- Quiroga, J. (2005). *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Radio Ambulante. (2017). Cuando La Habana era friki. Recuperado de <https://radioambulante.org/transcripcion/transcripcion-cuando-la-habana-era-friki>
- Rangel, E. (2021). Dainerys Machado: La neorevolución de Cuba y sus noventa Habanas. *Ruleta rusa. Historias con calibre*. Recuperado de <https://www.ruletarusa.mx/deperfil/dainerys-machado-noventa-habanas/>
- Rodríguez, S. (2020). Las Habanas de Machado Vento. Recuperado de <https://siglonuevo.mx/nota/2340.las-habanas-de-machado-vento>
- Skłodowska, E. (2016). *Invento luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Suñez Tejera, Y. y Ramos Morales, M. (2019). Análisis de las características psicosociales de los miembros de la subcultura friki en Cienfuegos. *Caribeña de Ciencias Sociales*. Recuperado de <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/04/caracteristicas-psicosociales-friki.html>.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Trica-Flores, S. (2019). Leyendo entre ruinas: La Habana, la decadencia del encanto o el encanto de la decadencia. En Ana Mejón, Farshad Zahedi, David Conte Imbert (Eds.), *Congreso Internacional Interdisciplinar: La ciudad: imágenes e imaginarios* (pp. 755-763). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/29938>
- Victoria, C. (1997). *El resbaloso y otros cuentos*. Miami: Ed. Universal.
- Viera, K. (2020). Nuevos sentidos para una ficción habanera. Jorge Lage: La(s) Habana(s) del porvenir. *Zama* 12, 47-57. doi: 10.34096/zama.a12.n12.9611
- Villamil Garcés, N.J. (2022). Dainerys Machado Vento: ‘En un sentido muy profundo la conexión con la vida es muy seria en Cuba. Y era de lo que me quería burlar en Las noventa Habanas. *Visitas al Patio* 16(1), 283-291. Recuperado de <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3799>
- Whitfield, E. (2011). A Literature of Exhaustion: Cuban Writing and the Post-Special Period. *Revista de Estudios Hispánicos* 45(1), 27-44.

Notas

¹ Para otra perspectiva sobre este evento, véase Eyzaguirre (1997-98).

² En muchas conversaciones con los colegas cubanos resurgía el tema de la “despenalización del dólar” anunciada a bombo y platillo unas semanas antes de nuestra llegada. Se trataba del Decreto-Ley 140 del Consejo de Estado del 14 de agosto de 1993 que derogaba los apartados del Código Penal que hasta entonces habían calificado como delito la tenencia de divisas. El Decreto-Ley así fundamentaba la derogación: “POR CUANTO: En las condiciones del período especial y por las dificultades económicas que atraviesa el país, se hacen necesarias regulaciones y medidas nuevas en relación con la tenencia de divisas convertibles. POR CUANTO: Es aconsejable a estos fines despenalizar la posesión de las mismas, lo que, por otro lado, contribuye positivamente a disminuir el número de hechos caracterizados como punibles, lo cual aliviará y favorecerá el trabajo de la policía y los tribunales de justicia” (Medina Cuenca, 2013, p. 117).

³ El sitio web de la propia escritora (<https://dainerysmachado.net/acerca-de/>) contiene su perfil bio-bibliográfico y recoge varias entrevistas enfocadas específicamente en *Las noventa Habanas*. Puesto que no contamos aún con estudios críticos dedicados a este libro, estos materiales han servido de apoyatura imprescindible para el desarrollo del presente análisis. Véase también Villamil Garcés (2022).

⁴ En la historia literaria cubana encontramos varias referencias a esta anécdota. Un “viaje a la semilla” de rastreo bibliográfico nos lleva a su aparente origen: un testimonio de Ramón Meza y Suárez Inclán incluido en su estudio biográfico sobre Casal: “No poco esfuerzo costó disuadirle de sus propósitos de salir por las calles de La Habana en pijama lujosa, recamada de oro, como aquél [Teófilo Gautier] por las de París, en traje raro” (1910, p. 10).

⁵ En cuanto a las asociaciones menos explícitas, en términos tanto temáticos como estéticos *Las noventa Habanas* me ha hecho recordar las películas de Fernando Pérez *Madagascar* (1994) y *Suite Habana* (2003), así como varios libros de escritoras cubanas que habían vivido la etapa del Período Especial como adultas. Pienso en particular en las representaciones de la sexualidad y domesticidad tóxica en *Imperio doméstico* (2004) de Ana Lidia Vega Serova (n. 1968), en el entrelazamiento de lo visual con lo textual en *Varietades de Galiano* (2008) de Reina María Rodríguez (n. 1952), así como en el mural habanero que emerge de la novela *Sangra por la herida* (2010) de Mirta Yáñez (n. 1947). Al mismo tiempo, los pasajes autorreflexivo-metaliterarios de Machado Vento me remiten a *Ella escribía poscrítica* (1995) de Margarita Mateo Palmer (n. 1950). Con este listado, muy parcial, no propongo un rastreo de influencias o traiciones, sino un recordatorio sobre la importancia de ir (re)pensando la literatura cubana escrita por mujeres en términos transgeneracionales.

⁶ El siguiente comentario de Enrique Rangel complementa el perfil de Machado Vento con un esbozo de su trayectoria personal y sus ansiedades de influencia, tal vez nada ansiosas: “Habitante de la céntrica y popular zona



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de El Cerro, mimada por su abuela que le regalaba libros que recogía en las calles de La Habana, enamorada de la poesía de Virgilio Piñera, José Martí y Alejandra Pizarnik, de la cruda narrativa de Milena [sic!] Fernández Pintado, la inventiva de Elena Garro, el realismo sucio de Pedro Juan Gutiérrez o el nuevo periodismo de Truman Capote y Gabriel García Márquez, en la obra de esta joven escritora cubana hay ecos también del humor negro que ejercía el guanajuatense Jorge Ibarguengoitia” (Rangel, 2021).

⁷ Junto con Mabel Cuesta, destacamos este término en el título de la antología que co-editamos en 2019. Si bien La Habana está presente en muchos de los relatos que integran *Lecturas atentas*, considero que “Anestesia local: La Habana” de Ana Lidia Vega Serova se prestaría a un diálogo más sostenido con *Las noventa Habanas*.

⁸ La novela *Archivo* (2015) de Jorge Enrique Lage podría ser tal vez un ejemplo más explícito de la fascinación con el concepto de archivo en el contexto de la historia cubana después del 1959. Véase el excelente análisis de esta novela por Katia Viera (2020).

⁹ Me refiero en particular a la *Trilogía sucia de La Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez (n. 1950). Cabe mencionar que la primera edición cubana de la novela no vio la luz hasta 2019.

¹⁰ Para una mirada crítico-analítica al respecto, véase Puñales-Alpízar (2020), Dorta (2017) y Granados (2021).

¹¹ Mijail Bajtin (1989) define el cronotopo como un dispositivo que “expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio” (pp. 84-85) y que hace que el tiempo se vuelva “efectivamente palpable y visible” (p. 250).

¹² La concentración de alcohol contenida en una bebida se mide en grados, según la fórmula universal, originalmente establecida por el científico francés Louis Joseph Gay-Lussac. En teoría, el uso del alcohol etílico de 90 grados se limita a la industria farmacéutica, pero a pesar de los enormes riesgos de salud su consumo se extendió en Cuba, sobre todo entre personas con problemas de adicción, durante la crisis “de los noventa” y en otros períodos de escasez. Nada capta mejor la (auto)destrucción por el alcohol que el retrato de la abuela alcohólica, aunque no totalmente desalmada, en el cuento “Por una botella de ron.” Con una mezcla afectiva de complicidad, compasión y abyección, su nieta concluye: “Ella era puro alcohol” (Machado Vento, 2019, p.10).

¹³ En el mismo cuento hay una referencia tangencial al cierre del Patio de María, un espacio icónico de los rockeros de La Habana de finales de los 1990 y principios de los 2000: “A ella [Eduardo] le había confesado un día que era rockero metalero de los malos, pero que el Patio de María lo habían prohibido y que ir a la discoteca era una necesidad de vida o muerte, porque vivía por la música, y si era en inglés ‘much better’” (Machado Vento, 2019, p. 26). Este es otro ejemplo de cómo Machado Vento reconstruye los estratos y rostros de la arqueología habanera de los espacios donde los jóvenes encontraban un amago de libertad. El significado cultural, histórico y simbólico del Patio de María no es obvio para quienes no hayan vivido la época “Cuando La Habana era friki” (*Radio Ambulante*, 2017) o quienes no se hayan enterado de su abrupto cierre en 2003, durante la oleada de represión lanzada por el régimen bajo el nombre de “Operación Coraza” y que se arraigó en la memoria colectiva como “La Primavera Negra.” Numerosas referencias al Patio de María se encuentran en la letra de varias canciones de *Porno para Ricardo*, el más conocido de los grupos rockeros asociados con este espacio (“¿Te acuerdas del Patio e’ María? / Pa’l rock el único singao lugar que había. / ¿Te acuerdas de la Libertad?”). (Suñez Tejera y Ramos Morales, 2019).

¹⁴ Debido a las limitaciones de espacio no puedo detenerme en las ramificaciones semánticas del nombre del Vedado, uno de los barrios más icónicos de La Habana y de enorme importancia cultural e histórica. Véase Pávez Ojeda (2001).

¹⁵ En otro contexto, Machado Vento ubica las transformaciones de City Hall dentro de la historia del declive de cines habaneros (Rodríguez, 2020).

¹⁶ Las fotos de Reboll son posteriores a la época de los 1990, pero debido a su imaginario de precariedad y escasez evocan el clima del Período Especial.

¹⁷ Para un proyecto aparte, sería interesante entablar un diálogo entre algunos de los cuentos de Machado Vento (“Por una botella de ron”; “Nada 1994”) y la película *Madagascar* (1994; Dir. Fernando Pérez) que traza un retrato de familia multigeneracional (Laurita, la hija-Laura, la madre-la abuela de Laurita) en el contexto de La Habana de los 1990. Las palabras que usa Laurita para retar a su madre en la película de Pérez —“Yo sólo sé lo que no quiero. Ser como tú”— son casi idénticas a las de la narradora de “Nada 1994.”

¹⁸ Los estudios de Pérez Díaz (2022) y Hosek (2021) son de gran interés para explorar las implicaciones socio-culturales de las dificultades con el transporte en Cuba, incluyendo la perspectiva de género.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹⁹ El 31 de marzo de 2008, a poco más de un mes de asumir la presidencia, Raúl Castro puso fin a esta prohibición. Según *Diario de Cuba*, “En silencio y sin comunicaciones oficiales, la medida tomó desprevenidos a la directiva de las instalaciones turísticas y a los propios cubanos, que además pudieron desde ese día rentar autos hasta entonces reservados también para el turismo”.

²⁰ En vez de repetir los estereotipos, Machado Vento expone sus mecanismos. Uno de los ejemplos más graciosos tiene que ver con “las lecciones de cocina” impartidas por la suegra mexicana que, según observa su nuera cubana, “tiene más salud que Fidel Castro” (p. 73): “¿Sopa de pollo un domingo? De verdad que estos cubanos son crípticos, indescifrables. ¿Y tú no le pones sal cuando empiezas a hervir el agua? ¿En Cuba no hay sal?... ¿o no hay agua? Ay, pero qué feas estás picando esas papas. ¿En Cuba no hay papas? (p. 73).

²¹ El título podría vincularse tanto con la Nada existencial sartreana como con *La nada cotidiana* de Zoé Valdés más allá de las expresiones coloquiales como “nada personal,” “no pasa nada.” Debido al contexto de la experiencia marítima de los balseiros sería posible, tal vez, escuchar las reverberaciones del verbo “nadar.”

²² Tras una oleada de protestas populares el 4-5 de agosto de 1994 en el centro de La Habana (“El Maleconazo”), el 12 de agosto Fidel Castro mandó retirar las tropas guardafronteras que antes impedían el éxodo por el mar. Consecuentemente, se calcula que aproximadamente 30 000 personas se lanzaron al mar en toda clase de barcos improvisados (balsas). Sobre la crisis de los balseiros y el “tropo” de la balsa en el imaginario cubano, véase Iván de la Nuez (1998). La misma Machado Vento así recuerda los acontecimientos de agosto de 1994: “En el año 94 estaba en una fiesta de cumpleaños de una prima, yo tenía ocho años, estaba en la calle de San Lázaro y de repente se arma una revuelta, empiezan a llamar a casa de mi bisabuela y nos decían que no saliéramos, que estaba pasando algo. Lo que estaba pasando era el ‘Maleconazo’...” (Rangel, 2021).

²³ En cuanto a las representaciones literarias y testimoniales de la vigilancia “revolucionaria”, véase en particular *Informe contra mí mismo* (1997) de Eliseo Alberto, *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte, *El compañero que me atiende* (2017) de Enrique del Risco y *Archivo* (2015) de Jorge Enrique Lage. Considérese también la siguiente distinción entre el espionaje y el voyeurismo: “Espionage hinges on time, and on turning the question of ‘seeing’ into a problem. If the voyeur gives a narrative tale to events that may be disconnected, the spy presumes that the narrative exists and turn every act into evidence” (Quiroga, 2005, p. 60).

²⁴ La figura de un soplón se encuentra tal vez entre las más universalmente despreciadas. En el habla popular de Cuba, una persona que delata o acusa a alguien en secreto se conoce como chivato, aunque hay muchos otros términos igualmente comunes (chiva, trompeta o sapo). A pesar de su paulatina desintegración, los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) —establecidos el 28 de septiembre de 1960 como “sistema de vigilancia revolucionaria colectiva”— siguen siendo el símbolo más visible de la vigilancia institucional en la isla. “En cada cuadra un comité, / en cada barrio revolución, /cuadra por barrio, barrio por pueblo, /país en lucha: revolución,” proclama la canción de los CDR. Con su crescendo “Desde la sierra a la ciudad, /tanto en el monte como en el mar,” el estribillo capta tal vez mejor que cualquier análisis académico la insidiosa capacidad de lo que Michel Foucault llamara “la microfísica del poder” para “descender hondamente en el espesor de la sociedad” (1980, p. 34). Désirée Díaz (2021) ofrece una profunda y multifacética lectura de la vigilancia no solamente como práctica cotidiana sino también como un tropo omnipresente en la literatura, el cine y las artes de la Cuba postsoviética (pp. 191-237). Por su parte, Katia Viera (2020) se detiene en la faceta de La Habana “espía-fantasma, vigilada-vigilante” en su excelente análisis de la ya citada novela *Archivo* (2015) de Jorge Enrique Lage.

²⁵ Ya que Machado Vento ha incluido a Ricardo Piglia en su lista de escritores latinoamericanos más admirados, también podríamos considerar aquí el concepto de “ficción paranoica” desarrollado por el mismo Piglia (2011).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41372>

El tropo de La Habana/La Vana en Jamila Medina Ríos

Liuvan Herrera Carpio

Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador

liuvan.herrera@unach.edu.ec

ORCID: 0000-0001-8593-9778

Recibido 08/03/2023 Aceptado 22/05/2023

Resumen

Desde la Modernidad, un nuevo discurso conectado con la ciudad toma dimensión y se aleja de las imágenes superpuestas metafísicamente al hecho material de su existencia. Teniendo en cuenta una particular inversión del *pathos* de La Habana (devenida, ironizada, resemantizada, ocultada bajo, suplantada por el sintagma La Vana) en la poesía de Jamila Medina Ríos (Holguín, Cuba, 1981), el presente estudio pretende caracterizar a través del método hermenéutico las asunciones tropológicas de las relaciones de los sujetos líricos con un cosmos habanero ridiculizado a partir de un proceso de lexicalización. Si bien se toma como universo la obra poética de Medina es en *Anémona* (2013) y *País de la siguaraya* (2017) donde se recrea un poliédrico expediente sobre la capital cubana. Se concluye que las representaciones de La Habana en sus poemarios atentan contra el discurso nacional de ciudad maravilla e imponen una otredad relacionada a veces con lo voluptuoso, lo fisiológico y lo escatológico y a veces con la topofilia por espacios marginales y el *road-poem* y que revelan a su vez un yo lírico alienado.

Palabras clave: *tropo; La Habana; Jamila Medina Ríos; poesía cubana*

The Havana/La Vana trope in Jamila Medina Ríos

Abstract

Since Modernity, a new discourse emerges that is intricately connected to the city, moving away from metaphysical images superimposed on the material reality of its existence. Taking into account the specific inversion of the *pathos* of Havana (ironically transformed, resemantized, concealed under, and supplanted by the phrase “La Vana”) in the poetry of Jamila Medina Ríos (Holguín, Cuba, 1981), the present study aims to characterize, through of the hermeneutic method, the tropological assumptions underlying the relations of the lyrical subjects with a ridiculed Havana cosmos resulting from a process of lexicalization. Although Medina's poetic work is seen as a universe, it is in *Anémona* (2013) and *País de la siguaraya* (2017) where multifaceted dossier of the Cuban capital is recreated. The analysis concludes that the representations of Havana in her poetry collections challenge the national discourse of



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

the wondrous city and impose an otherness that is sometimes linked to the voluptuous, the physiological, and the eschatological, and at other times to topophilia through marginal spaces and road poetry, ultimately revealing an alienated lyrical self.

Keywords: *trope; Havana; Jamila Medina Ríos; cuban poetry*

Introducción

Un malogrado espejo, acaso un frustrado gólem, pudiera significar el mapa que ansía suplantar a la ciudad en el relato “Del rigor de la ciencia” de Jorge Luis Borges (1974). Aquí pudiera entreverse, además, una alegoría de la función poética: el poema/mapa se extiende como una interpretación de la ciudad y abandona al *hecho* del cuerpo real, de su trazado, a través de un efecto metonímico o palimpsestico.

Noé Jitrik (1994) avizora que desde Baudelaire y Eugenio Soé, desde Herman Melville y Nathaniel Hawthorne “un nuevo discurso relacionado con la ciudad fue tomando cuerpo y diferenciándose de las imágenes que sobrevolaban, metafísicamente, el hecho material de la ciudad” (p. 45). Tesis reafirmada por Morales (2001), quien distingue en Vicente Huidobro el rol de introductor del tópico de la ciudad en la tradición poética chilena, desprecio por lo natural mediante, en función de edificar una “oda permanente al progreso y a los frutos del hombre moderno; a pesar de esto, también advierte sobre los peligros de la soberbia humana” (párr. 3). Desde este enfoque se pueden construir duplas que no necesariamente funcionan como némesis: ciudad aparente/oculta, ciudad museo/industrial, ciudad ética/tecnológica, ciudad texto/obra de arte; pues la naturaleza interpretante de los discursos transforma a las urbes en objetos espaciales.

Si se asume la categoría de tropo como una figura con cambio de sentido (Ducrot y Todorov, 1974) donde se produce la *immutatio* (Beristáin, 1989), entonces su capacidad modelizante “presupone implícitamente que el momento fijado tiene importancia universal, que en ese momento está encerrado, como en una mónada, todo el mundo.” (Levin, 2009, p. 176). El tropo como estrategia discursiva tanto en retórica como en poética busca el convencimiento de lo argumentado y el *delectare* estético (Díaz, 1990). En consecuencia, la ciudad-tropo alcanza una corporeidad desprendida de su imagen natal (la cuadrícula) y constata una resonancia de alta potencialidad estética.

Este malestar en la cultura de la ciudad atribuida o discursiva pudo comenzar en el romanticismo:

No era extraño que los poetas románticos vivieran la ciudad con sentido trágico. Al fin y al cabo, ese espacio del hombre que significaba su progreso representaba también su deshumanización, su dependencia de un Dios que sólo sabía de cuentas (Pena, 1994, p. 78).

El romántico o posromántico, al resucitar e idealizar determinado período histórico del Viejo Continente, aprehendió el *potens* metafórico de la “ciudad muerta” y traspuso esta etiqueta a otra clase de urbes que exponían alguna vecindad con las develadas en los yacimientos arqueológicos. Por tanto, no resulta contraproducente que se empleara a ciudades que sobresalían por su ancestral esplendor, transformadas, si bien todavía habitadas, en un tipo de museo extendido de la reminiscencia (García, 2008).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Desde sujetos líricos que entablan una sinergia con el organismo ciudadano a otros cuyas experiencias se acercan al mal, a la ciudad thanática o babilónica,¹ las interacciones en el ámbito de la poesía española de voces como José Martí, Federico García Lorca o Manuel Ramos Otero suscitan, al decir de Dionisio Cañas (1994) una superposición del campo semántico procedente del *ethos* natural sobre el paradójico paisaje urbano, acto de domesticación forzosa. Cañas alerta sobre la embestida en estos discursos poéticos entre “*una ciudad real y otra irreal* (imaginaria, simbólica, alegórica)” (p. 10), así como de un Yo proyectado en el tejido metropolitano, a tal punto de convertirse en su prolongación. En consecuencia, el poema funge como una “criptografía de la ciudad” (Montenegro-Mora, 2015, p. 4) y asume una capacidad genésica: crea a sus *evas* de cemento y cristal, conglomerados que solo se robustecen en el discurso.

Dicho espectáculo civil asume un singular cronotopo de semántica ambientalista, pues la *doma* del hábitat visualiza un acto antropocéntrico en el peor de los sentidos y es aquí donde la función del poema tiene lugar como tabla de salvación para el paisaje virginal (Ramírez y Rojas, 2022). En otros casos, el entramado se personifica como un cuerpo hastiado que acierta su carácter en el desconcierto y la anarquía; pujante como un centro absoluto dentro del espectro urbano (Zapata, 2006).

No se debe descuidar el ensayo de la ciudad: “considerada como el modelo del espacio del universo. Correspondientemente, la organización de la misma refleja la estructura del mundo en su totalidad. Se conocen dos tipos geométricos básicos de tal organización: la cuadrangular y la circular” (Ivanov, 2009, p. 216). El propio autor rememora el maridaje en la antigua Mesopotamia entre las adivinaciones por el hígado —mapa de la ciudad celestial/ideal/utópica— y la función de sus puertas y palacios, así también la función semiótica de considerar a la urbe como un sujeto/a (Antiguo Oriente = mujer). O la ciudad como “texto plurisemiótico” (Areiza, 2011, p. 116) donde la marginalia, lo consuetudinario y lo desapercibido adquieren un carácter de centro. O la ciudad como un ente enérgico, erotizado, a tal punto de representarse a la manera de un objeto del deseo (Guillén, 2015).

Mediante una negación de la geopolítica, el poema de/sobre/en/por/a la ciudad erige un “territorio de significación constante” (Bueno, 2021, p. 269) que se pavonea de su modelo propio (ciudad análoga o texto-cosmópolis) donde sus cualidades (*locus*/escritura) resultan intercambiables (Jorge, 2011). Otras posturas se acercan a los nacionalismos como productores de relaciones sujeto-entorno ciudadano, por ejemplo, de “La ciudad como objeto disfórico [a] ... espacio de interacción y negociación para el sujeto lírico: espacio público.” (Corral, 2021, p. 186). Ante este imperativo ocurre una sinécdoque: el círculo del hogar como un país o patria, o más terrible, el desarraigo / la muda / el viaje, se transforman en mecanismos de ciudad interior.

No obstante, la calle deviene hogar imperfecto del yo lírico, confabulación que lo trasmuta en un particular ciudadano. Empero, “lo netamente público de una ciudad en los comienzos de la modernidad, se transformará en ruina en la modernidad más tardía, específicamente en el advenimiento de la ciudad neoliberal” (Urzúa, 2013, p. 125). La *mirabilia* arquitectónica bajo un lente de afecto o rechazo, de empatía o aflicción, resulta auscultada por los sujetos líricos ora como llana escenografía ora como un sujeto pensante que no oculta su muestrario de seres hundidos en un conflicto centro vs periferia. “De esa gama sobresale el *flâneur* explorando la calle con andar y mirada propia, un paseante de identidad definida frente al hombre seriado de la muchedumbre” (Boccanera, 2013, p. 2).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¿Y cómo obviar el *tempo* de la ciudad: ahistórico, nostálgico, paraíso perdido? “La urbe atrae y se asume o se rechaza cuando se añora una mítica naturaleza del espacio de la infancia, y la poesía la incorpora o la silencia” (Bianchi, 1987, p. 172). De esta manera, el espacio a nivel de significante incluirá ciertos juegos de grafía o de fonía como en blancos y otros componentes tipográficos a merced del hablante implícito y del carácter constructivo de la pieza poética. Esta visión —postura de Federico Schopf (1985)—, caracteriza, por ejemplo, a la primera poesía nerudiana al manifestar una mudanza en la tensión de los sujetos líricos, quienes abandonan su domesticación de la naturaleza por una lucha más antropofágica. Aquí lo yermo y la orfandad plantan un par dialéctico con la paz del amnios (ese memento escenográfico) deseado en varios libros de madurez.

Ante tales *modus* de representación, y teniendo en cuenta una particular inversión del *pathos* de La Habana² (devenida, ironizada, resemantizada, ocultada bajo, suplantada por el sintagma La Vana) en la poesía de Jamila Medina Ríos (Holguín, Cuba, 1981), el presente estudio pretende caracterizar —a partir del empleo de la hermenéutica³— las asunciones tropológicas de las relaciones de los sujetos líricos con un cosmos habanero ridiculizado/desubicado/descentrado a partir de un proceso de lexicalización. Si bien se toma como universo la obra poética de Medina: *Huecos de araña* (2009), *Primaveras cortadas* (2011), *Del corazón de la col y otras mentiras* (2013), *Anémona* (2013) y *País de la siguaraya* (2017); es en estos dos últimos poemarios donde se recrea un poliédrico expediente sobre la capital cubana.

De la animalia discursiva al paisaje invisible

Tributario a un filón no preponderante en el canon insular, suspendido por una rutina de la lengua española contaminada por universalidad, destropicalización y ahistoricismo, el discurso lírico de Medina en sus primeros poemarios (*Huecos de araña* y *Primaveras cortadas*) enmascara lo cubano y se ensancha a otras experiencias ontológicas.⁴ Más tarde muchas de sus obsesiones migran a la representación de una animalia que transita de lo no óseo, de lo prácticamente incorpóreo —la anémona— al taxidermo almiquí, cenozoico, un *antes* de todo el imaginario edificado sobre la Juana de Cristóbal Colón. Aquí el discurso botánico-fisiológico se entreteje con la prosa poética entrecortada, antieufónica, que condensa características cardinales de su poética: la preferencia por unas nuevas lexematización y gramática, la sucesión abrupta de sintagmas sin ilación formal y a veces conceptual, la economía de términos en aras de conformar un cristal de varias caras según lo refleje, escritura como explosión espórica, donde el centro irradiador se confunde con la periferia, igual de irradiadora, escritura que no busca fijación por la iluminación de lo trascendente, ni inmersión en lo real cotidiano como bitácora sucia.

Así también la deshidratación de la morfología española, la lengua como un fruto deslexicalizado, las *femmes* no fatales de sus yocastas/fredas. Si de una substancia pueden emerger los textos es de aquella fisiología sexual que edifica un tropo matriz: el tajo de la vulva/boca como un constructo vigoroso, semiótico, que suplanta al maíz/barro/soplo divino/genitales de Urano, esas formas clásicas de la creación occidental. La sujeto prefiere el cementerio marino, medusario y veneno de barco portugués. Nadar entre las guadañas del sargazo estimula su eros, extravagancia justificadora de un epicúreo ejercicio. Su focalización de lo femenino, felizmente lejana de ideologizaciones, fermenta la existencia a tal punto de que el útero se sobredimensiona como madre nutricia. He aquí la contribución de Medina Ríos al desahogo de la llamada *escritura* cubana: el poema como desfogue, como granada de mano.

Mas, *País de la siguaraya* debe entenderse



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como un compendio en el que se ha logrado (re)cartografiar —si tal esfuerzo existe en la poesía— el mapa de un sector llamado Cuba: en sus contornos, límites, accidentes... hasta la mímica de representación del sujeto que porta el gentilicio derivado del lugar. (Mora, 2018, párr. 3).

Como confiesa la propia autora en una entrevista concedida al periodista Eric Caraballoso (2017), en el poemario no emerge un acto de globalización, donde el individuo se torna cosmopolita y deslocalizado, enfrascado en identidades o imaginarios colectivos; por el contrario, se afirma en la particularización, en el pormenor de geografías rurales: “Tampoco son postales; si acaso ventanas a ese país, a ese paisaje que a veces de tan familiar se nos vuelve invisible.” (párr. 19). Lejos de narrar un escenario *pensado para turistas*⁵ el libro tributa a la idea borgeana de la escritura como arquetipo, donde cierto creacionismo salva de la invisibilidad al paisaje: “Yo soy el único espectador de esta calle;/ si dejara de verla se moriría” (Borges, 2015, p. 46).

La Habana vs La Vana: un “solo de sangre” en *Huecos de araña, Primavera cortadas y Del corazón de la col y otras mentiras*

La Habana sobrescrita, rebautizada bajo el tropo de la ironía como La Vana, se enuncia por primera vez en el discurso lírico de Medina Ríos en una pieza intitulada de *Huecos de araña* cuyo verso inicial: “*Emigro.*” taja un presente histórico del sujeto lírico, quien declara un cambio de piel/un despojo/, viaje a una *big apple* desmembrada que amenaza con la pérdida de la esperanza para aquellos que decidan morderla. Nótese el descentramiento:

Hay algo ahí con la desposesión:
raíces sin tener dónde agarrar.
Mi padre vuelve a La Vana (Medina, 2009, p. 69).

Cierto tono de la mujer de Lot se avizora en la hija que arrastra a sus progenitores a una efímera visita a la ciudad capital. Las marcas geográficas develan el viaje desde Holguín a La Habana (casi 750 km) con el objetivo de poner un huevo, o lo que es lo mismo, anclar, aferrarse de una vez a un espacio simbólico. Recuérdese la hostilidad al desterrado interior de la patria:

En el Ministerio del Trabajo ofrecen plaza al emigrante
en las enormes oficinas del Ministerio de Vivienda
los empleados mueven rítmicamente la cabeza
diciendo NO
política de desarrollo de ciudad
política de desarrollo de un país (Medina, 2009, p. 70).

Para suavizar el flagelo al nómada, al *outsider*, la sujeto redimensiona el espacio de la isla hacia uno cósmico (Irak-Egipto-Canadá-Madrid-Checoslovaquia-Rusia), especies de puertas consecutivas que le descubren el verdadero *aquí* con cierta fatalidad. El antídoto: pues el retorno, viaje a la semilla donde se recuperan las arenas perdidas, las patrias confiscadas, en suma, la Eva que vuelve a un árbol del bien y del mal esta vez tropicalizado:

Báguanos parpadea
parpadean Las Villas (...)
la mata de cerezas y el aljibe del patio



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el columpio debajo de la guayaba y de las uvas (Medina, 2009, p. 71).

Contra el discurso nacional de La Habana como ciudad maravilla atenta esta hechura y en su defensa la sujeto predice un separación, un frustrado injerto:

Padres
los he traído a La Vana
traigo también la cabeza descubierta
la postal de esta ciudad (...)
no se va a sostener dentro de mí (Medina, 2009, p. 72).

Un leitmotiv distingue al universalismo de *Primaveras cortadas*: los vasos comunicantes entre las culturas y las historias, a tal punto de convertir en cercanos a los archipiélagos de Japón y Cuba. Véase este ejemplo donde se alude al laqueado antiguo sobre el enigmático sustantivo *caja* (todo el poema tributa al campo semántico del ataúd, contenedor de suicidas o truncos por anomalías repentinas). Las narrativas personales de, por solo citar dos momentos, Lao She y Julián del Casal, encuentran un punto de unión en la violencia de sus muertes; el primero, uno de los más célebres novelistas chinos del siglo XX, al ser considerado derechista fue golpeado brutalmente en el Templo de Confucio el 23 de agosto de 1966 y al día siguiente —la oficialidad impuso esta versión— se suicida en el lago Taiping en Pekín:

Del escarnio en el templo de la confusión, hundido
como un loto [este símil se conforma como la metonimia de todo un país: China, la aparente fortaleza de la planta acuática y su circularidad tributan a un entorno trágico] en el lago de Taiping, 1966 (Medina, 2011b, p. 30).

El segundo, uno de los exponentes más sólidos del modernismo latinoamericano, pasó a la celebridad por sus excentricismos japoneístas y sobre todo por su enigmática muerte a los 29 años: un aneurisma mientras reía en una velada nocturna. Es acá donde el poema sitúa a La Habana como ciudad-sepulcro (repárese que aquí conserva su nomenclatura original). Si en el fragmento anterior a She le espera un amnios acuático y por tanto leve e imperdurable, a Casal le edifican una tumba de mármol blanco con insinuaciones neogóticas. Del fragmento siguiente subráyese la fuerza de la metáfora expresionista en la particular yuxtaposición: pico de cuervo/boca del poeta:

De laca en los pliegues del kimono
patinando el dibujo de las ramas y rebrotes del cerezo
y de su tronco rojo vino brillante
explotándole
como la carcajada de un cuervo en plena boca:
La Habana, 1893 (Medina, 2011b, p. 30).

En su particular *ars amandi* —*Del corazón de la col y otras mentiras*— el cinturón de La Habana, restos del amurallado que protegió a la ciudad de 1797 a 1863, somete a los amantes en “*Wonder wall*”. A manera de caja china (la habitación: “celda mortuoria”, “tumba nupcial”) constituye la primera capa de significación, desde ese centro un yo erotizado se expande políticamente a la barricada de Mayo del 68 o del Berlín del 89; al muro de Gaza y Cisjordania, a las vallas de Ceuta y Melilla, en un franco aunar los límites que han servido para una historia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de la vergüenza universal. En otro orden de significados, el título del poema pudiera intertextuar la canción homónima de Oasis o el lema que caracterizó al discurso contracultural estadounidense en la década de 1960 atribuido a Gershon Legman: *Make love not war*.

Pero la cópula como *petite mort* junta imposibles semánticos: el cadáver con la procreación, la intensidad con el alambre de púas, para dar lugar a una suspensión de tabiques históricos que solo lo orgásmico puede atravesar. Mientras la pareja reposa en su tálamo se enumeran:

Abajo el vino añejo
de la muralla de la Habana
el muro de Adriano
la Muralla China
el Muro castigador de los Lamentos (Medina, 2013a, pp. 24-25).

Como se ha enunciado, el explayamiento del tropo de La Vana en el discurso poético de Jamila Medina se constata en sus poemarios de madurez: *Anémona* y *País de la siguaraya*. Baste utilizar una metáfora de su propia firma para concluir parcialmente, que si bien en *Huecos de araña*, *Primaveras cortadas* y *Del corazón de la col y otras mentiras* la construcción y muda de La Habana a La Vana se advierte como “un solo de sangre” (Medina, 2009, p. 5)⁶, o lo que es lo mismo, como un motivo secundario, en su producción posterior se convertirá en obsesión temática.

Apoteosis de La Vana: *Anémona* y *País de la siguaraya*

Otra constante discursiva en Medina Ríos se relaciona con un ejercicio metapoético de aguda experimentación referencial. Las cinco piezas que conforman “Habánicas 1” en *Anémona* se insertan como capítulos de bitácora en procesos de lexicalización (la metáfora muere), para luego revertir ese transcurso mediante la violación de las normas de la sintaxis regular del español –escritura en bloque, uso sostenido de la minúscula, ausencia de signos de puntuación–, en aras de construir un viaje antiodisético, antiedípico y antikavafiano, que resulte en una apuesta por la ineficacia del lenguaje cuando se trata de *asimilar* un *locus amoneus* que revela una preferencia de la sujeto lírico por los márgenes:

llévame al fondo/ al final de la ciudad
al horizonte/ al límite
a destazar palabras como vacas
(...)
para evitar toda escritura-narciso (“habanasoul”, Medina, 2013b, p. 35).

Su madeja intertextual se complejiza: en “habanabierta”, que, si bien no aprovecha el referente al colectivo de músicos del mismo nombre, suerte de trinchera ideológica para la contracultura cubana de los 90, sí se vale de esta aureola para acudir a otro lindero, otro *afuera* ciudadanos: la bahía, que ha perdido el azul bretoniano⁷ y sucumbe ante la negritud del petróleo (se recupera aquí una sutil ecología) donde el cuerpo decide sumergirse. Medina no deja de emplazar a sus féminas en anti-zonas-de-comfort, en este caso enfrenta la *rerum natura* de un entorno filoso, agua muerta alejada del turismo:

los pozos/ del petróleo
...
flotando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en la lengua de p/luz de la bahía
...
mi vello expuesto frente al muelle
como un fácil grafiti (Medina, 2013b, pp. 35-36).

De ciudad travestida se habla en “habananight”. El traspaso de la tarde a la noche permite que el espacio adopte una mascarada para ejercer la carne. A partir de una reescritura del célebre verso perteneciente a *La tierra baldía* (1922/2001) de T. S. Eliot:

En la hora violeta
...
acabada la cena, ella está aburrida y cansada,
se esfuerza en excitarla con caricias
que ella no rechaza pero tampoco desea.” (p. 10), un ¿una? sujeto de tacones,
medias satinadas y faldones de cuero narra un sometimiento: la noche como el
país del escalpelo, violación, ahogadura. Apréciase en este fragmento la tensión
y la incomodidad, a tal punto de negar la paz de la hora violeta de Eliot:
“como el destello del cuchillo
de vencer la carne —y la memoria—
...
sin dejar marcas en la carne
en la hora viole(n)ta (Medina, 2013b, p. 36).

Y si de simulacros se trata, los segmentos “suite habana” y “habanablues” (que engañosamente aluden a dos filmes del mismo nombre: *Suite Habana*, Fernando Pérez, 2003 y *Habana Blues*, Benito Zambrano, 2004), como en “habanabierta”, participan más bien de una erótica que catapulta a la anatomía de la anémona (sésil, llamativa, venenosa) como un lugar para el deseo:

ábreme
seré *labananémona* [sumun del tropo conectado a la animalia, La Habana
deviene cuerpo fijo que resiste el embate del agua, abierto siempre al apetito]
como una boca estrecha para el beso
como un cofre cerrado
que se abre barato como un ano (“suite habana”, Medina, 2013b, pp. 36-37).

o la deconstruida *femme fatale* que no respeta la lógica de los vivos:

en estertor
mis tentáculos
...
moviéndose acabada de cortar
con el automatismo de la mantis
o el pestañear que queda en los guillotinos
y en las cabezas perdidas de muñeca” (“habanablues”, Medina, 2013b, p. 37).

La anémona llega incluso a emparentarse con el lenguaje, su difícil morfología se iguala a la sintaxis que ha tratado de definir el concepto Cuba, el imaginario La Habana. Si la isla no puede desprenderse del fondo que la sujeta (puede adivinarse aquí un matiz político), si el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pólipo vive pasmado en el lecho marino, ambas condicionantes sirven a Medina para instaurarse en una línea de apareamientos animalia-discurso/ natura-eros/ paisaje-no lugar, presente también en poéticas colindantes de su promoción.⁸ Ahora, sus tres tropos: animal-mujer-ciudad proponen a través del discurso etimológico-científico (sarcasmo, parapeto) una definición ahistórica de la ha(banidad): “Archipiélagos: lo inasible, el opuesto del continente anclado, otra especie de tierra firme negada, localización improbable de la escritura. Escarbadura en la metáfora-mordaza de la isla-mujer (...) en los caprichos de la (ha)banidad.” (Medina, 2013b, p. 98).

De lo voluptuoso a lo puramente fisiológico/escatológico viajan los asuntos en “Habánicas 3”. El poema, compuesto a su vez por dos estancias: “habanarroja-habanarrás” y “habanatur” aprovecha la sinestesia del color para comprender el parteaguas de la menstruación. Como penélopes de la miseria los padres tejen almohadillas para “hijas o esposas sucesivas” (Medina, 2013b, p. 80) o mientras viaja (¿a La Vana?) la sujeto historia su entrada a la adultez con un tono no pulido, coloquial:

subí a la camioneta
llovía y empezó a correrme el agua desde el pelo
con la sangre mezclada” (Medina, 2013b, p. 81).

Se invisibiliza a tal punto el *momento* que el conductor (un ordinario Caronte):

“con la mayor naturalidad

...

me extendió el paño de lustrar los cristales
y escurrió él mismo los charcos

...

que se
empozaban
alrededor de mí. [sic] (Medina, 2013b, p. 81)

Otro texto denominado “En la botadura de mi plataforma insular” (distíngase cómo se acentúa el desarraigo, la isla como barca presta a zarpar, el carácter descentrado ¿neobarroco? de las geopolíticas de la feminidad) diseña un panteón de baluartes del pensamiento, el arte y la escritura hechos por mujeres. De María Deraismes a Ana Mendieta, de Remedios Varo a Leonora Carrington, de Ana Betancourt a Mercedes Matamoros, la suspensión culmina en una antípoda de la tauromaquia habanera de finales de siglo XIX:

“(...) las toreras
que animaban el ruedo en Las Habanas
de 1898.” (Medina, 2013b, p. 62),

como si el ejercicio escritural femenino aparentara un embiste contra el toro de la tradición.

Consecuentemente, los espacios del hospital psiquiátrico y la prisión, alejados de la neuralgia citadina desde la Alta Edad Media europea, devienen madre nutricia para un yo lírico alienado en la prosa “En los apriscos”, que consciente de su existencialidad apuesta al rechazado universal. De hecho, el punzante *aprisco*, término con cierta reminiscencia bíblica, en el poema arroja al Hospital Psiquiátrico de Mazorra (joya del imaginario popular habanero) y a la prisión de Guanajay, emplazada como el primero en las afueras del trazado metropolitano. El clásico de Michel Foucault (1964/2010) arroja luz sobre el asunto:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En esas instituciones vienen a mezclarse así, a menudo no sin conflictos, los antiguos privilegios de la Iglesia en la asistencia a los pobres y en los ritos de la hospitalidad, y en el afán burgués de poner orden en el mundo de la miseria; el deber de la caridad y el deseo de castigar. (p. 86).

En la prosa “La Vana-ITH” de *País de la siguaraya* “un edificio monumental de la República” (Medina, 2017, p. 11) ha sido adecuado como pabellón para la demencia. La impronta revolucionaria como plaga bíblica todo lo vuelve tiniebla, en ese afán de despojarle a La Habana su última lentejuela arquitectónica.⁹

Volviendo a la esencia de *Huecos de araña*, el aislamiento tanto para el yo lírico como para el loco/reo encierra una esencia amniótica: “Siempre he envidiado la soledad de la celda ... la humedad de aquel útero ... La paz de la descarga eléctrica” (Medina, 2013b, p. 74). Por ende, la explícita topofilia¹⁰ —espacio *ensalzado* según Gastón Bachelard (1957/2000)— prefiere un catálogo social (círculos dantescos sin castigo) que habita y despoja a su vez a La Habana de todo su glamour adjudicado por décadas: “Simpatía por los masturbadores solitarios, por los psicoanalistas y sus histéricas, los pedófilos, los transexuales, los asesinos en serie, los drogadictos, los fetichistas, los evisceradores y las putas” (Medina, 2013b, p. 74).

Resulta curioso que el nombre científico del árbol de la siguaraya sea *Trichilia havanensis*¹¹. Como se aclaró anteriormente, *País de la siguaraya*¹² no recluta la semántica afrocubana atribuida, sino más bien se vale de su sonoridad onomatopéyica para clasificar a la identidad insular como un rizoma de sensibilidades. La viajera lírica comienza su lección de anatomía desmembrando la materia de La Vana con “Ciudad Libertad” (la lexicalización desentona en esta pieza pues resemantizar los ejercicios del músculo y del lenguaje). Tocar tierra, alunizar, “poner el camarote” fungen para la autora como el grado 0 de la escritura donde se suceden las pieles de la enunciación: “El poema es esa mirada vuelta sobre mí” (Medina, 2017, p. 10), bumerang o gólem que siempre van en contra de su creador.

El borde que traza el marabú, anti-árbol nacional, más bien parece un cordón punitivo en “Almendares-Mariel”, donde se hermana con la siguaraya en una frustrada terminal de trenes. Sin dudas, la topofilia de la sujeto lírico por el costado, la orilla o la ribera: “Parecía un paisaje lunar (...) el paisaje que quedaría después del fin” (Medina, 2017, p. 14) descubre un eco romántico en su predilección por la ruina *per se*, en esa codicia por conquistar la tierra baldía.

Reinterpretando el género cinematográfico, el *road-poem* se vale de modus narrativos para ilustrar los viajes a las costuras de La Habana, a aquellos extraños pueblos (“*La Nada*”) conectados con la urbe por apenas un hilo de tren. En “Guanajay-Ciénaga-Matanzas” otra vez la sujeto se hace acompañar del padre, suerte de guía espiritual. Sin embargo, la angustia de volver —que recuerda al furgón de judíos— engendra un contrasentido: “Sin quererlo viaje de polizón y luego desazonada a La Vana como quien no hubiera vivido el vaivén del vagón, con su puerta azul abriéndose-y-cerrándose hacia nosotros-hacia el vacío” (Medina, 2017, p. 21).

Para alcanzar aire/existencia se defiende la oscilación y alternancia entre dos ciudades (*Matanzas*: otro encuadre lexicalizado): “(...) de La Vana a Matanzas... Un pie en tu amor y el otro pie en la asfixia y el otro en la gloria del ahorcado” (Medina, 2017, p. 24); y el cumpleaños en Playa del Chivo, necrosada ribera para la libertad homosexual: “respirar pausado es fundamental. El chero el chero el cello / del carrillón de chivos. ... Se mete por los poros, las narices, la boca. ... Como entrarían los pájaros si nos arrimáramos un poco” (“Playa del Chivo (Las pajareras de Albear)”, Medina, 2017, p. 52).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

A este punto del análisis una variable debe enfatizarse: el *sentido* del viaje: a La Vana se le abandona o, por lo contrario, se regresa siempre en la noche, realizando la vida en otra parte. “Alamar-(Casablanca)-Hershey” publica una desazón, una fatalidad en una réplica hacia un *tú* amado, mientras que “Agüita de mayo (Canasí)” dialoga con el discurso *hippie* para justificar una predilección liminar:

Venir aquí a poner la casa de campaña
(cuando en La Vana no había luz
(...)
sonaba
(*can you hear me?*)
muy *underground*. (Medina, 2017, p. 56).

Conclusiones

La poesía de Jamila Medina Ríos ostenta una particular inversión del *pathos* de La Habana (devenida La Vana) mediante relaciones de los sujetos líricos con un cosmos habanero ridiculizado/desubicado/descentrado a partir de un proceso de lexicalización tropológica. De su producción poética se puede destacar *Anémona* (2013) y *País de la siguaraya* (2017), donde se recrea un poliédrico expediente sobre la capital cubana.

Sus entramados discursivos suavizan el flagelo al nómada, al *outsider*, así como redimensionan el espacio de la isla hacia uno cósmico. Contra la recepción nacional de La Habana como ciudad maravilla atenta esta hechura. Otra constante discursiva en Medina Ríos se relaciona con un ejercicio metapoético de aguda experimentación referencial. Su animalia llega incluso a emparentarse con el lenguaje, su difícil morfología se iguala a la sintaxis que ha tratado de definir el concepto Cuba, el imaginario La Habana.

De lo voluptuoso a lo puramente fisiológico/escatológico viajan los asuntos, donde la topofilia por espacios marginales y el *road-poem* revelan un yo lírico alienado y modus operacionales narrativos para ilustrar los viajes a las costuras de La Habana.

Referencias bibliográficas

- Areiza, É. (2011). Los signos de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango. *Lingüística y literatura*, 60, 115-131. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/download/12550/11343/39551>
- Bachelard, G. (1957/2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A.
- Beristáin, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bianchi, S. (1987). La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente. *Revista Chilena de Literatura*, 30, 171-187. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/download/40872/42431/>
- Boccanera, J. (2013). Ciudad y poesía: el escenario y la palabra. *Revista Humanidades*, 3, 1-12. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4920524.pdf>
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores S. A.
- Borges, J. L. (2015). *Poesía completa*. Colombia: Random House Mondadori, S. A.
- Bueno, D. A. (2021). La ciudad como espacio (d)enunciador: poesía colombiana del siglo XXI. *Revista Entrelaces*, 13(25), 256-274. Recuperado de https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/61136/1/2021_art_dabueno.pdf



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Cabrera, L. (1993). *El monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra. Recuperado de <http://dionisioc.com/descargas/1994%20El%20poeta%20y%20la%20ciudad.pdf>
- Caraballos, E. (18 de febrero de 2017). Los viajes de Jamila en el país de la siguaraya. *OnCuba News*. Recuperado de <https://oncubanews.com/cultura/literatura/los-viajes-jamila-pais-la-siguaraya/>
- Corral, F. (2021). La ciudad en la poesía de Efraín Huerta: un amor de amarga raíz. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 23, 180-208. Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/crcrct/n23/2448-6019-crcrct-23-180.pdf>
- Díaz, M. C. (1990). Gramática y estilística de los tropos. *E.L.U.A.*, 6, 153-182. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6569/1/ELUA_06_09.pdf
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo XXI Argentina Editores S. A.
- Eliot, T. S. (1922/2001). *La tierra baldía*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Foucault, M. (1964/2010). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García, R. (2008). Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española. *Çédille. Revista de estudios franceses*, 4, 119-130. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2591848>
- Guillén, D. A. (2015). El erotismo y la ciudad en la poesía de Luis García Montero. *Revista de Filología Románica*, VIII, 75-82. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/49317>
- Guzmán, F. (2014). Del reconocimiento a la reescritura: Nueva York y la poesía española. *Campo de Agramante: revista de literatura*, 20, 123-136. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/del-reconocimiento-a-la-reescritura-nueva-york-y-la-poesia-espanola/>
- Herrera, L. (2012). Acerca de una lila des(h)ojada: la escritura de Jamila Medina Ríos. *Revista El Mar y la Montaña*, 2, 21-23.
- Herrera, L. (2016). Jamila Medina: la animalia discursiva. *Islas*, 58(181), 100-107. Recuperado de <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/762>
- Ivanov, V. V. (2009). Contribución al estudio semiótico de la historia cultural de la gran ciudad. En D. Navarro (Comp.), *El pensamiento cultural ruso en Criterios* (Vol. 1; pp. 215-235). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Jitrik, N. (1994). Voces de ciudad. *sYc*, 5, 45-58. Recuperado de <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/73>
- Jorge, G. (2011). La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica. *Confluenze*, 3(2), 197-217. Recuperado de <https://confluenze.unibo.it/article/view/2399/1774>
- Levin, I. I. (2009). La lírica desde el punto de vista comunicativo. En D. Navarro (Comp.), *El pensamiento cultural ruso en Criterios* (Vol. 2; pp. 170-191). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Medina Ríos, J. (2009). *Huecos de araña*. La Habana: Ediciones Unión.
- Medina Ríos, J. (2011a). ABCDesmontaje. Los años cero y yo: este cadáver feliz. *La Gaceta de Cuba*, 4, 12-14.
- Medina Ríos, J. (2011b). *Primaveras cortadas*. México: Proyecto Literal.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Medina Ríos, J. (2013a). *Del corazón de la col y otras mentiras*. La Habana: Colección Sur Editores.
- Medina Ríos, J. (2013b). *Anémona*. Santa Clara, Cuba: Ediciones Sed de Belleza.
- Medina Ríos, J. (2017). *País de la siguaraya*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Melo, T. (2003). *Las altas horas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Montenegro-Mora, L. A. (2015). Poesía criptográfica de la ciudad. *Boletín Informativo CEI*, 2(1), 4-5. Recuperado de <http://editorial.umariana.edu.co/revistas/index.php/BoletinInformativoCEI/article/view/716>
- Mora, J. L. (1 de agosto de 2018). Regreso al 'País de la siguaraya'. *Diario de Cuba*. Recuperado de https://diariodecuba.com/de-leer/1533131295_41010.html
- Morales, A. (2001). Descripción de la ciudad y su tiempo por los poetas y la poesía: el caso chileno. *Literatura y lingüística*, 13. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-8112001001300005&script=sci_arttext
- Pena, P. (1994). La otra ciudad (Los poetas y la ciudad del fin de siglo). *Any*, 10, 75-91. Recuperado de <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/43890>
- Ramírez, Á. y Rojas, G. (2022). Del arrabal a la estepa: la ciudad, la modernidad y la naturaleza en la poesía y la narrativa del Grupo del 27. *Revista Estudios*, (número especial), 1-28. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/50281/50244>
- Rodríguez Rivera, G. (1999). *La otra imagen*. La Habana: Ediciones Unión.
- Ruedas, M., Ríos, M. M. y Nieves, F. (2009). Hermenéutica: La roca que rompe el espejo. *Investigación y Postgrado*, 24(2). Recuperado de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872009000200009
- Schopf, F. (1985). La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn. *Revista Chilena de Literatura*, 26, 37-53. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/download/40951/42508/>
- Urzúa, M. (2013). Poesía chilena del paisaje y la ciudad: cartografía de una tradición poética. Hacia una estética de la poesía postdictatorial. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 108-126. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10879>
- Vázquez, Y. (16 de abril de 2018). Habitando el país de la siguaraya. *Hypermedia Magazine*. Recuperado de <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/habitando-el-pais-de-la-siguaraya/>
- Zapata, M. Á. (2006). El cuerpo y la ciudad en la poesía de José Carlos Becerra. *La Palabra y el Hombre*, 140, 205-211. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/278>

Notas

¹ Por ejemplo, “la descripción del paisaje urbano proyectó el talante del sujeto poético, convirtiendo las calles de Nueva York en un estado de ánimo. La deshumanización de la ciudad queda muy lejos del mito de progreso y modernidad de la razón ilustrada. La *civitas hominum* se olvida del hombre y lo convierte en medio de producción, en número, en recursos materiales debidamente cuantificados” (Guzmán, 2014, p. 126).

² Si bien no resulta un objetivo de este trabajo, las representaciones de La Habana en la poesía cubana han nucleado a autores pertenecientes a varios procesos de la historiografía nacional. En la interminable lista pudieran destacarse las obras de Félix de Arrate y Acosta, José Silverio Jorrín, Gabriel de la Concepción Valdés, Agustín Acosta, Dulce María Loynaz, Ángel Augier, José Lezama Lima, Fina García Marruz, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Nancy Morejón, Lina de Feria, Mirta Yáñez, Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Daína Chaviano,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Margarita García Alonso, Soleida Ríos, Charo Guerra, Odette Alonso, Leyla Leyva, Damaris Calderón, Lizette Espinosa, Isaily Pérez y Yoandy Cabrera.

³ “la hermenéutica significa expresión de un pensamiento, pero ya con Platón se extendió su significado a la explicación o interpretación del pensamiento ... el término ha tenido importancia en la filosofía por obra de Wilhelm Dilthey (1833-1911), para quien la hermenéutica, además de una técnica, es un método que trata de desligarse de la arbitrariedad interpretativa romántica y de la reducción naturalista para hacer de la interpretación histórica la base en que se fundamenta la validez universal. Es pues una exégesis basada en un conocimiento previo de la realidad que se trata de comprender, pero que a su vez da sentido a los citados datos por medio de un proceso circular ... que la base ontológica de la Hermenéutica la constituyen las realidades múltiples y depende de la construcción de las personas individuales y compartidas” (Ruedas, Ríos y Nieves, 2009, párr. 8).

⁴ Consúltense los trabajos de Liuvan Herrera Carpio: “Acerca de una lila des(h)ojada: la escritura de Jamila Medina Ríos” (2012), *Revista El Mar y la Montaña*, 2, 21-23 y “Jamila Medina: la animalia discursiva” (2016), publicado en *Islas*, 58(181), 100-107.

⁵ Otra poeta cubana, Teresa Melo, ironiza en “Compacts I” una *situación* de la conocida Plaza de Armas de La Habana Vieja. La sujeto lírico, valiéndose de un sarcasmo estético ridiculiza el performance de un grupo de turistas a su paso por la populosa plaza, quienes filman a un pájaro maltrecho como de si una particular dramaturgia se tratase: “Era un detalle terriblemente humano. Y también estaba pensado para turistas. Ellos gesticulaban como si hubieran encontrado la belleza y aprisionaban la belleza en el ojo de sus cámaras” (p. 33). Véase: Melo, T. (2003). *Las altas horas*. La Habana: Letras Cubanas.

⁶ En cuestión, el fragmento de “Nana 0” –el poema pórtico del libro– reza:

“En la maraña, mañas:

mujeres

amor

cuevas de araña

(cuerpo de reina

solo de sangre:

raíces en el aire

y ni sembrarse ni caer).” (Medina, 2009, p. 5)

⁷ “Un poco antes de medianoche junto al

desembarcadero.

Si una mujer desmelenada te sigue no hagas caso.

Es el azul...” (André Breton en Rodríguez Rivera, G. (1999). *La otra imagen*. La Habana: Ediciones Unión.)

⁸ Consúltense el ensayo de Jamila Medina: “ABCDesmontajÉ. Los años cero y yo: este cadáver feliz”, publicado en la revista *La Gaceta de Cuba*, 4, 2011, páginas 12-14. En cuestión, desde su perspectiva la animalia discursiva, o como ella lo nombra: un zoolecto, permea los libros de Leonardo Figuera, Liuvan Herrera y Sergio García Zamora (la cita en la página 14).

⁹ Estos espacios tomados a la fuerza se representan en la poesía de Sigfredo Ariel como una geografía de la sobrevivencia.

¹⁰ “Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes.” Gastón Bachelard (1957/2000): *La poética del espacio*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en Argentina, p. 22.

¹¹ Lydia Cabrera: *El monte*, publicado por la Editorial Letras Cubanas en 1993. La referencia se encuentra en la página 514.

¹² En una entrevista realizada por la periodista Yailuma Vázquez (2018) Medina brinda asideros para la hermenéutica de *País de la siguaraya*: “Primordialmente, contumacia: ganas de vagabundear, de (ad)mirarlo y devorarlo todo; de auscultar el cuerpo moral y geográfico del país, como quien lo prepara para una inhumación: un bojeo morbosos por sus pústulas y llagas (de niña que toquetea con un palo a un animal caído, con ínfulas de que se pare y luche).” (párr. 68). Así también en la ya citada de Carballoso (2017). Ante su pregunta de: “Aunque la siguaraya es un árbol sagrado en la cultura afrocubana, la frase que da título al libro tiene generalmente una connotación sarcástica... [la autora contesta]: Es cierto que es un término peyorativo que se le ha dado a Cuba para hablar de muchas cosas, para confirmar que aquí puede ocurrir lo más increíble o descabellado. Por eso es un término que se asocia con el choteo. Pero en mi caso hay una vuelta a ese término de una manera que no es sarcástica del todo. Hay, por supuesto, una ironía tensionante porque hay una mirada real sobre el país, con sus carencias... sus siguarayas y sus marabúes, pero ese no es el hilo conductor. Este libro no pretende descarnar,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

aunque tampoco reseñar, pero sí mirar, descubrir, acercarse con interés a la Cuba que he conocido.” (párrs. 8 y 9).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Liuvan Herrera Carpio, El tropo de La Habana/La Vana en Jamila Medina Ríos, pp. 91-105.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41371>

Conexiones imaginarias de La Habana esquivada (1968-2017)

Elizabeth Mirabal

Universidad de Virginia, Estados Unidos
adw5eg@virginia.edu

ORCID: 0000-0003-1174-258X

Recibido 06/03/2023 Aceptado 21/05/2023

Resumen

Este estudio analiza el concepto de La Habana esquivada en el imaginario cultural de la segunda mitad del siglo XX a través de ensayos, documentales, libros y otras producciones culturales asociadas a María Zambrano, Alejo Carpentier, Dulce María Loynaz, Guillermo Cabrera Infante y Anna Veltfort. Las preguntas que animan este trabajo son: ¿Por qué La Habana deviene esquivada para escritores con distintos niveles de proximidad hacia la ciudad? ¿Cómo se expresan las trazas de esa Habana evasiva? La premisa del presente ensayo es que, junto a la concepción de la urbe abierta, permisiva, hospitalaria, epítome del espacio turístico e incluso santuario para personas de disímiles partes del mundo, coexiste otra, no solo entendida como espacio desdeñoso, áspero y huraño, sino también como un lugar que busca evitarse, que se retrae, se excusa y se hace inasible o se violenta. Semejante a la representación de la ciudad en los paisajes del pintor René Portocarrero, en La Habana elusiva la confusión está dada por el abigarramiento y la superposición de sentidos, colores y texturas. El maremágnum de experiencias y sensaciones alcanza niveles de sobresaturación que terminan provocando espejismos: la ciudad simula exhibirse en su totalidad, pero en ese exceso está el disfraz.

Palabras clave: *La Habana, ciudad esquivada; María Zambrano, Alejo Carpentier; Dulce María Loynaz; Guillermo Cabrera Infante; Anna Veltfort*

Imaginary Connections of the Elusive Havana (1968-2017)

Abstract

The purpose of this article is to analyze the concept of an elusive Havana in the cultural imaginary of the second half of the 20th century by focusing on essays, documentaries, books, and other cultural productions associated with María Zambrano, Alejo Carpentier, Dulce María



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Loynaz, Guillermo Cabrera Infante, and Anna Veltfort. The questions animating this work are: Why does Havana become elusive for writers with differing levels of proximity to the city? How do they articulate the traces of that elusive Havana? My essay proposes that beyond the conception of an open, permissive, hospitable city, the epitome of the tourist space and even a sanctuary for people from different parts of the world, another city coexists, not only understood as a disdainful, rough, and sullen space, but also as a space that seeks to avoid itself, that withdraws, excuses itself and becomes elusive or violent. Like the representation of the city in the landscapes of the painter René Portocarrero, in the elusive Havana, the confusion is given by motley and overlapping meanings, colors, and textures. The plethora of experiences and sensations reaches levels of supersaturation that end up as mirages: The city simulates a complete transparency, but it is precisely in that excess wherein lies the disguise.

Keywords: *Havana, elusive city; María Zambrano; Alejo Carpentier; Dulce María Loynaz; Guillermo Cabrera Infante; Anna Veltfort*

Por un acto de injusto reduccionismo, suele decirse La Habana en alusión a toda la Isla. Se habla del país en una imperecedera práctica de la metonimia en la que la parte pretende significar el todo. El resto suele quedar concentrado en la palabra “campo”. La infeliz frase popular “La Habana es Cuba y lo demás es áreas verdes” trae ecos de asentados actos de exclusión¹. Acaso se traten de los mismos que, con carácter peyorativo y en enlace directo con los desplazamientos territoriales en el marco del conflicto entre Palestina e Israel, promueven llamar “palestinos” a los cubanos emigrantes desde otras provincias hacia la capital. En ese sentido, hoy parece más ilusorio que cierto el cálido recibimiento en la ciudad a quinientos mil campesinos, documentado en *Sexto aniversario* (1959) de Julio García Espinosa. Una voz como *aplatanarse*, “familiarizarse con las personas, cosas y costumbres cubanas” (Suárez, 1921, p. 29), induce a la concepción de un espacio propenso a la hospitalidad y la asimilación del otro. Pero ese término se circunscribe a los extranjeros si actúan, piensan y hablan como cubanos. La Habana suele fijar sus límites.

El estudio de las ciudades en la literatura latinoamericana ha devenido un tema recurrente, en especial desde la emergencia del “spatial turn” (giro espacial) en la década del 90 y su decisiva influencia en la crítica generada en el continente (González, 2018). En ese contexto, acercamientos críticos recientes a La Habana se han concentrado, por ejemplo, en indagaciones sobre la ciudad global, la representación de la ciudad en obras de los siglos XX y XXI, e intersecciones cubanas entre espacio urbano y escritura (ver Arriaga, 2019; Birkenmaier y Whitfield, 2011; Riobó, 2011; Valdez, 2016; entre otros). No obstante, escasa atención se le ha prestado a lo que llamo La Habana esquiva. En el presente ensayo argumentaré que, junto a la concepción de La Habana como ciudad abierta, permisiva, hospitalaria, epítome del espacio turístico ideal e incluso santuario para personas de disímiles partes del mundo (con un énfasis para aquellos provenientes de Latinoamérica y de los Estados Unidos)², coexiste una ciudad esquiva, percibida no solo como espacio desdeñoso, áspero y huraño, sino también como un lugar que se evita, que se retrae, se excusa y se hace inasible —en el más noble de los casos— o se violenta —en el peor—. Me interesa interrogar La Habana esquiva partiendo de la dimensión de un entorno multifacético y simbólico, como el descrito por Christopher Winks:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“In the literature and history of the Caribbean, Havana has been the prototype of the multiple city, the locus of both freedom and slavery, exuberance and brutality” (2009, p. 108). Teniendo en cuenta esa cualidad oscilante entre polarizaciones que ha marcado la subjetivación de la ciudad, las preguntas que inspiran mi trabajo son: ¿Por qué La Habana deviene esquivada para autores con distintos niveles de cercanía afectiva hacia este espacio urbano? ¿Cómo expresan o traducen estos escritores las trazas de esa concepción de La Habana evasiva en su discurso? No anima este texto pretensiones binarias del tipo Habana pública versus Habana secreta u otro tipo de antagonismos; al contrario, sugiero que el aura de esta urbe esquivada respira y se sumerge dentro de otras concepciones macro y contradictorias, en diálogo, mutación y convivencia. Siguiendo la lógica de la religión yoruba, me inclino a pensar esta variante como uno de los caminos de materialización de la ciudad, de la misma manera que los orishas se transforman en disímiles manifestaciones, expresiones y nombres, pero cuya esencia tiende a un tronco común y discrepante al unísono.

Para este trabajo, parto del análisis de un grupo específico de obras: los ensayos “José Lezama Lima en La Habana” (1968) y “Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida” (1982) de María Zambrano, los documentales *Habla Carpentier... sobre La Habana* (1973) de Héctor Veitía y *Havana* (1990) de Jana Boková, *El libro de las ciudades* (1999) de Guillermo Cabrera Infante, así como de *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60* (2017) de Anna Veltfort. En su variedad polifónica, me detendré en creadores ligados a la ciudad como *topos* —Loynaz, Carpentier, Cabrera Infante— y autoras transnacionales como Zambrano y Veltfort, quienes vivieron por largos períodos en La Habana, estableciendo con ella una relación de *diasporic intimacy* (intimidad diaspórica), concepto entendido por Svetlana Boym como una estética de sobrevivencia anclada en el extrañamiento y la añoranza que no asegura una fusión emocional inmediata, sino un afecto precario consciente de su fugacidad (2001, p. 252). Por su parte, los documentales de Veitía y Boková resultan de particular interés para explorar La Habana en el imaginario de Carpentier y Loynaz desde la invención y el refugio, respectivamente. En tanto, Cabrera Infante se hace pertinente al asumir la ciudad como recurso y artefacto literario en su posicionamiento como autor exílico. El contraste entre autores que, como Carpentier o Cabrera Infante, enaltecieron La Habana en conexión con “una grandeza y un *glamour* neoclásicos que llegaban a su propio presente” (Birkenmaier y Whitfield, 2011, p. 2), con otras voces como las de Veltfort me permitirá, además, examinar las estaciones sentimentales que han marcado la representación de una ciudad con una tendencia a lo inapresable. Semejante a los paisajes del pintor René Portocarrero, en La Habana elusiva la confusión está dada por el abigarramiento y la superposición de sentidos, colores y texturas. El maremágnum de experiencias y sensaciones alcanza unos niveles de sobresaturación que terminan provocando espejismos: la ciudad simula exhibirse en su totalidad, pero en ese exceso está el disfraz y, por tanto, la capacidad elusiva. Creo que un acercamiento a los escritores mencionados puede contribuir a entender la concepción de este espacio desde nuevos entrecruzamientos históricos y subjetivos, mucho más complejos que las ideas previas de refugio, asimilación y hospitalidad asociados a La Habana.

María Zambrano: de la ciudad pre-natal a la adversa

María Zambrano, muchos años después de haberse marchado de La Habana, todavía era recordada con reverencia por los escritores cubanos que habían tenido la oportunidad de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

conocerla y escuchar sus múltiples conferencias. La reconocida intelectual y filósofa española había arribado a capital de la Isla con una estela intelectual y política que la precedía: ya para entonces había publicado su primer libro *Horizonte de liberalismo* (1930), era conocida por haber sido discípula de Ortega y Gasset y, sobre todo, por haberse sumado a la proclamación de la República en España, elementos todos que aseguraron una rápida y grata acogida en la ciudad letrada de entonces (Serrano, 2021). Pero la importancia de este encuentro distaba de ser en un solo sentido. Para Zambrano, el tiempo vivido en La Habana era uno “sin medida por revelador” (2007a, p. 213). Por su recurrencia en dejar fe de la importancia central que para ella albergaron las visitas y las estancias en la urbe caribeña, penetrar en la perspectiva de La Habana elusiva de Zambrano me permitirá rastrear no solo la concepción de una de las más entrañables relaciones afectivas con ese espacio, sino comenzar a distinguir algunas de las constantes y las discrepancias que luego marcarían los acercamientos de otros creadores en el siglo XX.

Es pertinente comenzar señalando que La Habana de Zambrano se filtra a través de la figura del escritor cubano José Lezama Lima, como si para ella la ciudad no pudiera entenderse sin esa presencia mediadora. Esta peculiaridad en torno a su interpretación parte del hecho de que conociera al poeta a pocas horas de su primera escala en La Habana de 1936 (Zambrano, 2007a, p. 209). Tan intensa fue la imbricación entre el autor y este espacio urbano percibida por la filósofa española, que no dudó en sugerir la posibilidad de llamar a José Lezama Lima “de La Habana”, de la misma manera que se llamaba a Santo Tomás “de Aquino” (p. 209). Al detenernos en el avistamiento de la capital cubana por parte de Zambrano, percibimos que conserva los aires del mito, de la aparición de la tierra prometida y utópica. Su Habana emerge de las profundidades como consumación de una añoranza:

Y en la inmensidad apareció, con la fragancia con que todo lo real debería de aparecer, naciente de la inmensidad marina, la ciudad de La Habana, como todo lo verdaderamente real también, al modo de una respuesta, como cumplimiento que autorizaba una larga expectativa y hasta una esperanza que espera para actualizarse al verse colmada. Era antigua y de ahora, del instante, había estado allí siempre y estaba, respiraba gozosa y contenidamente, se derramaba de sus calles y plazas, de sus avenidas y ascendía por torres y palmares, se transparentaba en un inasequible misterio por los cristales azules —un azul que solo en ella existe— de los arcos de medio punto que cerraban sus patios; se abría en espacios para todos y en espacios de esa intimidad que solo los países del sur conocen, con la generosidad nacida de un misterio que irradia y que trasciende en aromas y reverberaciones sin entregarse: el hermetismo de las culturas del sur que han de ser las más antiguas o las que de lo antiguo más han conservado el centro culto e irradiante. La generosidad del sur que se da trascendiendo en olores y reflejos, en ecos, en miradas, en árboles que florecen, rastros del paraíso; un paraíso encerrado mas no amurallado, pero al que no se puede entrar porque hay que, desde siempre, estar ya adentro. (Zambrano, 2007a, pp. 209-210).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En este texto nostálgico escrito en 1968, cuando ya Zambrano había concluido sus itinerantes exilios caribeños y latinoamericanos, la escritora edificaba una imagen arcana para cubrir la ciudad. No es suficiente hablar del misterio, sino de un “inasequible misterio”, por ello, en particular indescifrable. Zambrano percibe su exclusión de una Habana de espacios íntimos que ya sabe no la acogió del todo. Incluso habitándola, ella permanecerá excluida. La capacidad irradiante y trascendente, que comprende como derivación de lo que denomina “hermetismo de las culturas del sur”, se exhibe en un acto performativo ante el visitante y el admirador. Esta idea la profundiza más adelante al referirse a la “irónica amabilidad” y “hospitalidad ‘extra domus’” (p. 210), es decir, una bienvenida y una cordialidad que la mantienen “fuera de la casa”. A pesar de que entre 1940 y 1953 Zambrano residió entre Cuba y Puerto Rico, desplegando una copiosa actividad académica, cultural y creadora, un repaso por su cronología deja entrever que pudo establecerse como catedrática de Humanidades de la Universidad de Río Piedras en San Juan, pero no así en la Universidad de La Habana, aun cuando impartiera varios cursos bajo el auspicio de esta institución³. Si tenemos en cuenta la vasta red de amigos cubanos que Zambrano llegó a reunir en la ciudad letrada habanera de la época, el sinnúmero de publicaciones y conferencias que logró y su identificación personal e intelectual con el grupo Orígenes —en especial con Lezama Lima—, resulta extraño que no se haya asentado de forma definitiva en la isla que consideraba su patria pre-natal desde 1948 (Zambrano, 2007a, pp. 92-93). La decisión cobra sentido si se piensa en la dificultad de encontrar una fuente de sustento del todo estable en Cuba⁴.

Dos décadas después, el país había menguado hasta quedar contenido en la ciudad: “Y en aquella Habana donde me sentí enseguida como en ‘una patria pre-natal’ —creo haber escrito algún día—” (2007b, p. 211). Este concepto de patria pre-natal de Zambrano guarda correspondencia con la noción de *phantom homeland* (patria fantasma) de Boym, una construcción surgida cuando la nostalgia genera una confusión entre el verdadero hogar y el imaginario (2001, p. XVI). La lejanía de la patria real le devuelve a la Cuba ideada por ella, como la promesa de un nuevo comienzo, una especie de renacimiento y, en ese espejismo, la carencia de la llamada patria real florece en una sustituta reinventada. No en balde en una carta a Lezama Lima de 1956, tras equiparar al destierro con la infancia, refiere su presencia en la ciudad del trópico como un viaje en el tiempo hasta su niñez de Málaga (Zambrano, en Arcos, 2007, p. LXVII). La necesidad de recuperar una patria ante la pérdida de otra y esta sensación de desamparo también puede entenderse mejor a través de Edward W. Said cuando asegura: “No matter how well they may do, exiles are always eccentrics who *feel* their difference ... as a kind of orphanhood” (2000, p. 182). Aun en pleno auge intelectual y rodeada de una comunidad que honraba su labor, Zambrano persiste en revivir su experiencia vital habanera como un viaje de tintes edénicos a la semilla de su infancia española, tendiendo un vínculo sentimental entre su pasado y su presente en alineación con el sentimiento de orfandad aludido por Said. Sin embargo, este complejo proceso sobrepasa la mera permuta territorial al generarse un espacio híbrido que carece de consistencia física y nacional y que es, sobre todo, una construcción emotiva. Como ha notado Tania Gentic, “Zambrano conceives the notion of patria as not related to citizenship or geography, but rather as a relationship between the subject and a knowledge of place transformed through the sensation of affect” (2016, p. 64). El hecho de que su nexos con el país natal se nutra de una apropiación afectiva del lugar dilucidaría que para ella la nueva ciudad necesite transpirarse a través de la amistad con Lezama Lima.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En aras de entender mejor esta homologación, es necesario apuntar que cuando Zambrano y Lezama Lima se conocen, el poeta, novelista y ensayista cubano no había ni siquiera publicado su primer libro (*Muerte de Narciso*, 1937) y faltaba un poco para que impulsara varias revistas literarias de vida breve como *Verbum*, *Espuela de plata* y *Nadie parecía*. La identificación por ósmosis entre Lezama Lima y La Habana que sobrevendría tras la aparición de *Tratados en La Habana* (1958) y su influyente novela *Paradiso* (1966), así como por el simbolismo de que radicara por décadas en un pequeño apartamento en la calle Trocadero en el corazón de La Habana Vieja, eran acontecimientos pendientes en la cronología del escritor. En cambio, precisamente por lo temprana de la relación de amistad entre ambos —pudiera pensarse en un proto-Lezama Lima—, Zambrano se convirtió en testigo de ese acendrado recorrido intelectual mediante el cual el autor cubano pasaría a ser visto como una figura alegórica de la ciudad.

No obstante, Lezama no sería el único intermediario entrañable a través del cual La Habana continuaría regresando a Zambrano. La escritora abriría su círculo de amistades a otro autor que, en el momento del primer encuentro, ya formaba parte de los primeros escritores cubanos desencantados del proceso revolucionario triunfante de 1959⁵. Para presentar al narrador y ensayista cubanoamericano Calvert Casey, prefirió referirse a él como “un escritor salido de Cuba, llevándola consigo, en sí” (2007b, p. 225). El ensayo de la autora española destaca por su tono elegíaco y de profundo duelo por el suicidio de Casey, pero en este texto me interesa examinar los términos en que Zambrano describe la ciudad recuperada a través del amigo:

Llevaba con él una Habana que yo bien me sabía: habría señalado la calle donde habitaba y lo que es lo más decisivo: el sonido, el río de las conversaciones, la hondura de los silencios, el vacío que se abría en sus balcones, en sus portales, el hueco hospitalario que en ciertos momentos alumbraba allí repentinamente caído de un cielo. Allí donde la luz hería por ella misma y, sobre todo, porque caía rebotando sobre unas criaturas que revelaba llevando como un estigma el ser heridas por la misma luz; por no estar nunca a salvo de su claridad y aún más, por estar indefensos del haz de vibraciones que resbala sin penetrar en tantos cuerpos. Si cuando al fin me di cuenta de la presencia indeleble de Calvert Casey, vi que arrastraba consigo la herida de la luz aquella del cielo de La Habana: fuera él donde fuese iría así ardiendo de su invisible fuego como una llama. (Zambrano, 2007b, pp. 224-225).

Casey había desarrollado una compenetración vivencial con la ciudad, como demuestra en su primer volumen de cuentos *El regreso* (1962), y en el hecho de que en correspondencia privada con el poeta cubano Fernando Palenzuela —entonces exiliado en Alemania— llegara a citarla como punto de referencia respecto a varias urbes europeas —Roma, Génova y Nápoles— (Palenzuela, 1970, pp. 24-25). La Habana que años después describía Casey no era irreconocible para Zambrano. En ese vagabundeo por sitios familiares de un mapa afectivo en común, debe haberse propiciado un momento para la manifestación de aquellos “diversos problemas y decepciones” a los que aludiría de forma oblicua Antón Arrufat a una pregunta directa sobre por qué Casey abandonó Cuba en 1966 (Mirabal, 2011, p. 14). A la remembranza de calles, barrios y sitios conocidos, podemos especular que Casey pudo agregar sus temores



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ante represalias a raíz de la persecución a los homosexuales en el contexto del auge de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), en realidad, centros de confinación localizados en zonas rurales del centro del país, donde reclusos (entre otros) a personas con comportamientos sexuales no heteronormativos que eran obligadas a trabajar en labores agrícolas en contra de su voluntad. Más adelante, Zambrano —aun en medio de su forma de escribir figurativa— será explícita: “De tan aterida que anda esta criatura y ese, aquel que lleva su estigma, como Calvert que pedía tan solo no ser interrogado, que lo dejaran quedarse” (2007b, p. 225). El vuelo simbólico del texto no consigue mitigar la violencia interna que lo sostiene y la marcada afinidad que las varias veces exiliada profesó hacia Casey, con quien compartía una descolocación similar. La solidaridad y la empatía expresadas por Zambrano hacia los homosexuales que sufrían el endurecimiento de las políticas discriminatorias del proceso revolucionario cubano, serán las mismas que, como se verá más adelante, iba a profesar Anna Veltfort hacia los amigos removidos de sus carreras universitarias o detenidos por su orientación sexual en plena calle del escenario habanero.

Al retomar el análisis del texto de Zambrano, resulta claro la existencia de una luz que hiere y que parece emanar desde un poder omnipotente. Su potencia y ubicuidad son tales que no puede escaparse de la claridad persecutoria. Los cuerpos “indefensos” son “penetrados” con una intensidad que los marca para siempre: un “estigma” que Zambrano llama “la herida de la luz aquella del cielo de La Habana”. Aun colocándose fuera de ese cielo del que se disparan haces luminosos castigadores, el herido continúa siendo víctima de una perenne combustión interna, es decir, de una condena ineludible. A pesar de los referentes sagrados, se imponen insinuaciones que se trastocan infernales. Hacia el final de su ensayo, Zambrano se referirá de forma abierta a La Habana recontada por Casey como “adversa” e “inhospitalaria” (2007b, p. 231). Prevalece el reconocimiento de un espacio urbano transformado en contrario o enemigo para aquellos que pretenden habitarlo en plena expresión de su individualidad, una realidad con manifestaciones de recrudescimiento abordadas de forma más abierta en las memorias gráficas de Veltfort, en las cuales me detendré con posterioridad. Aunque La Habana de Casey dista de la de ambages e “irónicas amabilidades” de la primera etapa, Zambrano registra en su discurso su exacerbada capacidad elusiva.

Alejo Carpentier y su procurada ciudad natal

Por distintas razones a las de Casey, pero no tan ajenas a las de Zambrano, Alejo Carpentier padeció su propia interacción con La Habana esquiva. Nacido en Lausana, Suiza, en 1904, durante toda su trayectoria como uno de los escritores latinoamericanos más destacados e innovadores de su tiempo, perpetuó la creencia de haber nacido en la capital de la Isla. Su ardua batalla por ser considerado cubano y habanero quizás represente una de las más discordantes, controversiales y todavía vigentes de la historia intelectual en el siglo XX. Lo que comenzó como una estrategia legal de Carpentier, su madre y algunos amigos cercanos a finales de los años 20, para evitar una potencial deportación amparada en el Decreto número 1601 del presidente Gerardo Machado —en el contexto de su lucha contra la propagación del comunismo en Cuba—⁶ (Raggi, 2018, p. 43-44), terminaría convirtiéndose en una de las tantas ficciones carpenterianas, solo que en esta aparecía el propio escritor como sujeto protagonista de la mitologización. Como ha señalado Roberto González Echevarría, Carpentier había declarado que “su padre desapareció súbitamente de su casa para nunca jamás regresar ni tener



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

contacto con él o su madre” (2004b, p. 74). Un acontecimiento de tales proporciones provocó un trauma en el escritor del que todavía era posible distinguir las huellas en las cartas que desde Francia le escribiera a su madre tras 1928⁷. Mientras Zambrano padeció una sensación de orfandad provocada por el país perdido, Carpentier sufrió un desamparo doble: radicaba en una nación ajena con una madre tan extranjera como él, donde ambos habían sido abandonados a su suerte.

Si repasamos algunos de los pasajes de *Habla Carpentier... sobre La Habana* (1973), de Hector Veitía, donde el escritor habla desde un butacón de cara a la cámara en un plano medio, vemos que Carpentier, a más de cuarenta años de la necesidad de falsear y asentar un nacimiento habanero, proseguía fiel a aquella fabulación. A pesar de que existen numerosas entrevistas y registros escriturales de Carpentier afirmando sus orígenes cubanos, me detengo en este archivo visual porque su concepción como obra cinematográfica nos permite observarlo como un actor en medio de una puesta en escena. Me refiero a que en el documental Carpentier aparece con unas páginas en su regazo que consulta de forma velada y esporádica mientras diserta, pero que refuerzan la idea de la existencia de un guion —el suyo— que se ha autoimpuesto y por el cual desea reorientarse.

Antes de iniciar el que va a ser un largo monólogo de casi dos horas sobre la ciudad entre 1912 y 1930 —interrumpido de forma ocasional por la inserción de algunas imágenes en función ilustrativa—, Carpentier espera la señal de “acción” del director, que reconoce con un ligero asentamiento de cabeza, y se lanza a hablar. A veces, las anécdotas narradas se tornan hilarantes, y se escuchan las risas de un público que nunca se visibiliza y del que, por lo tanto, el espectador del documental forma parte. Cuando han transcurrido casi cuarenta minutos de su presentación, Carpentier remueve su reloj de muñeca y consulta la hora. Al concluir su charla, el escritor recibe los aplausos, se pone de pie y vaga solitario por la sala hasta que aparece el letrero indicando el fin. El espectáculo ha terminado. En sus grandes esfuerzos por desterrar cualquier duda respecto a sus orígenes, Carpentier demuestra un profundo conocimiento espacial, histórico, arquitectónico y hasta costumbrista de la ciudad⁸. El énfasis en su pertenencia queda patentizado mediante cuidadosas descripciones del entorno que decía recordar:

También había opeles de cabra en La Habana, sobre todo en la zona que va de Galiano a Belascoaín, por todas las calles, la calle Maloja, donde yo nací, etcétera, todas aquellas calles que eran ajenas al verdadero casco de la ciudad, porque el centro del comercio, el centro de los negocios, estaba ubicado en todo el Parque Central, y muy especialmente, en O’Reilly, Obispo, San Rafael, un poco en Prado y en algunas de las calles que desembocaban allí, hasta la calle de La Muralla. (Veitía, 1973).

La calle que Carpentier señala como la de su nacimiento, debe su nombre a un antiguo negocio de venta de maloja⁹ que se situaba en la esquina con la calle Águila y que servía como centro de abastecimiento de la caballería que llegaba de las zonas campestres de La Habana del siglo XIX. Se trata de una calle que todavía conserva el mismo nombre y que se encuentra en el municipio Centro Habana, en las proximidades a uno de los primeros epicentros de la ciudad. No puede considerarse una calle céntrica, por lo que retiene la dosis justa de dos componentes



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

básicos: su pertenencia a La Habana es innegable, y goza de la suficiente discreción para situar allí un falso origen¹⁰. Aunque Carpentier declara haber cobrado conciencia de lo que era La Habana cuando cumplió 7 años, como si su condición de hijo de la ciudad no pudiera cuestionarse, sus memorias resaltan por la aparente exactitud, la prolijidad de pormenores, el desbordamiento narrativo y el humor, expresado este último en anécdotas jocosas:

Recuerdo La Habana del año 1912 mediante algunas imágenes muy precisas. Era una ciudad todavía sin asfalto. Las únicas calles que estaban asfaltadas eran el Paseo del Prado, como una gran novedad; Obispo, O'Reilly ... Todavía no sabían manejar muy bien el asfalto en el trópico, de tal manera que, en verano en Obispo, uno dejaba literalmente el tacón del zapato. De repente, se veía uno de calcetines al cruzar la calle porque el zapato había quedado completamente encajado dentro del asfalto húmedo. (Veitía, 1973).

Va a referirse a la ciudad como “La Habana de los días de mi infancia”, al tiempo que su evocación partirá de una viva sinestesia sonora. Describe un espacio urbano aún con marcas de ruralidad, caracterizado por el énfasis musical que le concede a su relato un trasfondo acústico. Con la apoteosis del bullicio habanero, Carpentier parece demarcar un espacio doméstico tan familiar que contradice cualquier descrédito de la verosimilitud de su recuerdo:

Y por las mañanas y por las tardes eran las calles de La Habana un estrépito de carreras de mulas y caballos, de cencerros y esquilas de vacas y de chivos a lo que venía a unirse el incesante grito de los pregoneros que eran muy característicos y sumamente ruidosos en sus pregones. (Veitía, 1973).

La polémica acerca de la extranjería de Carpentier tiene larga data. Mientras su viuda, Lilia Esteban Hierro, estuvo al frente del manejo de su obra, las investigaciones desde Cuba que aludían a su nacimiento en Lausana, Suiza, no pudieron conocer letra de imprenta. Después de la muerte de Esteban en 2008, la Fundación Alejo Carpentier hizo público en la cronología del autor, en su sitio web, un dato que era ya *vox populi* en los círculos culturales cubanos y hasta extranjeros. A inicios de la década del 90, Cabrera Infante había divulgado a los medios internacionales su acta de nacimiento gracias a la colaboración de Eva Fréjaville, exesposa de Carpentier¹¹. Luego, retomaría el tema al recoger en su libro *Mea Cuba* (1992) el texto “Carpentier, cubano a la cañona”¹². En la Isla, el *Epistolario Carpentier-Fernández de Castro* (2009), prologado y compilado por Sergio Chaple, dio a conocer en el ámbito nacional el verdadero lugar de nacimiento de Carpentier disimulado en una nota al pie, a pesar de que este investigador había localizado la información con anterioridad en la planilla de ingreso del escritor a la Universidad de La Habana. Como es posible distinguir del breve recuento de puntos tensión y ambivalencias que han signado el recuento de la vida carpenteriana, se le ha concedido una extrema importancia al lugar de nacimiento desde una perspectiva limitada por la interdependencia entre país y nacionalidad. Al respecto, debo confesar que me atrae pensar en otros términos el absorbente aspecto biográfico.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cabría preguntarse por qué Carpentier escogió ser cubano y situarse en esta tradición, a qué obedeció su insistencia en ser visto, entendido y comprendido desde esa plataforma y no, por ejemplo, desde la cosmovisión nómada y transnacional que marcó toda su vida, comenzando en Lausana y pasando por Cuba, Francia y Venezuela. Para González Echevarría, además de especular por qué Carpentier mintió, lo más interesante se hallaba en identificar si había huellas de las mentiras y sus motivos en su obra narrativa, y si estas revelaban algo sobre sus posibles significados (2004a, p. 21). Desde ese prisma, repensó *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, aunque las tres obras que propuso como cardinales para estudiar el tema de lo que llama “el origen, la nacionalidad y la mentira” son *Viaje a la semilla*, *El derecho de asilo* y *El arpa y la sombra* (pp. 31-32). Victor Wahlström entró en conversación con las interpretaciones y especulaciones aportadas por Gustavo Pérez Firmat, el propio González Echevarría y Graziella Pogolotti alrededor de los variados y potenciales motivos de Carpentier para ocultar su nacionalidad, aunque complejizó desde una interpretación psicológica las posibles razones que le hicieron perpetuar esta postura (2018, p. 133). A su juicio, las causas trascienden una alineación con una tradición latinoamericana, y se extienden a las raíces de sus traumas afectivos tras los sucesivos abandonos de su padre, Georges Carpentier, y de su esposa, Eva Fréjaville, ambos franceses (p. 135). No obstante, Wahlström señala que la principal fuerza que lo mantuvo aseverando su ciudadanía cubana responde a la necesidad de encontrar “una solución al problema de estar ligado a un origen familiar y a una identidad nacional que solo parecían causarle dificultades” (p. 136), teniendo en cuenta los reiterados riesgos migratorios y de detención que corrió por sus orígenes.

Coincido con que, más allá del peligro de deportación inicial que lo obligó a hilvanar esta ficción, y aun cuando ya no era indispensable continuar con el cambio de identidad, una serie de ventajas prácticas, junto al deseo de distanciarse de una herencia francesa asociada al rechazo, parecen haber pesado en la incesante práctica carpenteriana. Mas, propongo que el interés de Carpentier de ser asumido como cubano se mantuvo, además, porque resultaba afín con un proyecto autoral y humano que había ido cincelado para sí, mientras que, por otra parte, aseguraba una entrada natural en una tradición literaria —y sobre todo narrativa— en principio joven y a su criterio deprimida como la cubana, lo cual le permitiría ser asumido como uno de sus novelistas más descollantes. Tanto en su propia geopolítica como en el entramado que había tejido como parte de su educación sentimental en tanto sujeto escritor y teórico del Caribe y América Latina, era coherente concebirse, presentarse y ser visto como cubano y, por ende, habanero, aun cuando su forma de hablar con deje francés y su apariencia física europea desafiaban esas condiciones de manera incesante. Incorporarse a una genealogía narrativa nacional donde distinguía aislados ejemplos de valor literario en la primera mitad del siglo XX lo catapultaba a liderar su generación (ya de por sí diezmada: recordemos que se habían autonombrado, no en balde, Grupo Minorista) e incluso a todo el resto de la intelectualidad de la Isla en términos de prominencia literaria. Carpentier se erige de este modo en un ejemplo notable de la tradición del *passing* a la inversa. Este fenómeno, estudiado y definido por el sociólogo canadiense Erving Goffman, consiste en que, para resistir, manejar y evitar el estigma y sus consecuencias asociadas, la persona elige pretender formar parte de una identidad —ya sea racial, étnica, de clase, sexual o religiosa, entre otras—, por lo general, no estigmatizada que implica una serie de beneficios. En este caso, Carpentier decide ocultar su origen europeo para *pasar* por cubano por los bienes sociales y simbólicos que venían asociados con ser un nativo en el contexto nacionalista de la Isla en esa época¹³.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cuando triunfó la Revolución cubana en 1959, Carpentier gozaba de un prestigio literario que no necesitaba de manera umbilical la adscripción al proyecto revolucionario para ser tenido en cuenta o celebrado en el resto del mundo. No hay duda de que su vínculo con el proceso cubano le concedió un nuevo espacio de reposicionamiento y alcance a su obra bajo el amparo de una sombrilla política, pero ese nexo estaba lejos de erigirse como indispensable para la vitalidad de su proyecto literario. Sugiero entender su elección por la cubanidad por encima de una simple inversión oportunista de afiliaciones en complicidad maniquea con la izquierda.

Su deje francés, su fenotipo europeo, sus vaivenes políticos, las infinitas capas ficcionales que tendió acerca de sus orígenes, pudieran haber hecho La Habana definitivamente esquiva para Carpentier, pues en su caso, la ciudad le elude desde la aparente imposibilidad de la pertenencia idiosincrática definitiva. Mas, sus sucesivos homenajes a la capital cubana en una novela como *El siglo de las luces* (1962) y el ensayo *La ciudad de las columnas* (1970), por solo citar dos ejemplos, disminuyen la relevancia de si su nacimiento habanero fue o no real, al punto de disipar el hecho a la categoría de curiosidad literaria. Quizás el que todavía este tema se abra paso como un tópico candente y de moda en los debates culturales y académicos alrededor de su figura sea consecuencia de varios motivos: el aire de farsa conspirativa que alcanzó en Cuba durante mucho tiempo, el campo de batalla cultural que inauguró entre escritores cubanos en Cuba y el exilio, la relevancia desmedida que le concedió el mismo Carpentier y sus herederos y, sobre todo, el que constituya un fenómeno en apariencia inagotable porque no es posible obtener una respuesta rotunda debido a sus amalgamadas imbricaciones sociales, políticas, afectivas e íntimas. Todo ello, además, en combinación con los tintes detectivescos de la cuestión, que transitan por archivos en dos continentes y una isla, asentamientos legales y pistas engañosas. Nos quedan las consecuencias literarias de que Carpentier basara parte de su visión de La Habana en ocurrencias librescas que nunca tuvo en carne propia: la edificación de una ciudad fabulada, con ribetes fantásticos, a veces rayanos en lo carnavalesco, lo desconcertante y lo excepcional. Se trata de una construcción barroca, cual una *mise en scène* que nos entrega un espacio deseado por el escritor más que el real.

La ciudad eludida de Dulce María Loynaz

A diferencia de Carpentier, la escritora cubana Dulce María Loynaz no necesitó tejer la ficción de un origen habanero: del grupo de escritores que examino aquí, ella figura como la única que, sin sombra de traumas familiares o desplazamientos, registra en su biografía un verídico nacimiento en La Habana en 1902. Ello explica que su crecimiento marche paralelo a la expansión urbana a lo largo del siglo XX, aunque este desarrollo sería percibido con cierto temor, recelo y sospecha, tanto por la protagonista de su novela *Jardín* (1951) como por el sujeto lírico de su poema *Últimos días de una casa* (1958). Para la década del 90, habían quedado atrás sus tiempos de anfitriona de los poetas Federico García Lorca y Gabriela Mistral, así como su antigua condición de viajera incansable a Estados Unidos, España, gran parte de América del Sur y destinos tan exóticos en los años 20 como Turquía, Siria, Libia, Palestina y Egipto. Loynaz llevaba una existencia en gran parte adherida a su espacio doméstico y los visitantes que la frecuentaban lo hacían con discreción. Por ello, para continuar con el análisis de lo que denomino La Habana esquiva, he querido detenerme en el documental *Havana* (1990), de la directora checa Jana Boková. La cineasta había encontrado un espejismo familiar de su propia ciudad tras la invasión soviética de 1968, al punto de evocar la capital cubana



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como una Praga del trópico en la época dura del estalinismo (Ferrer, 2009). Acaso debido a esta impronta latente en la obra, *Havana* no tardaría en convertirse en un hito para la comunidad intelectual de los cubanos fuera de la Isla. Me arriesgo a especular que su legado se debe a que aparecían representados, y en igualdad de condiciones, escritores exiliados, como Reinaldo Arenas y Carlos Victoria, junto a otros de renombre que vivían en Cuba. Sin intermediarios, describían sus posiciones, sus ideas, los deseos creadores, la censura que habían padecido, evitando edulcoramientos sobre la dureza de sus nuevas existencias en los Estados Unidos. Por otra parte, en *Havana* se intercalaban fragmentos de obras de escritores cubanos de diferentes destinos políticos y proximidades con la Revolución cubana como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, el propio Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante, mediante la lectura en *off* del dramaturgo José Triana.

Si escritores como Pablo Armando Fernández y Dulce María Loynaz —ambos residentes en Cuba— concedían sus entrevistas desde sus casas habaneras, sus salas y portales, Victoria hablaba desde una playa de Miami, y Arenas lo hacía desde un hotel en Miami Beach. El espacio doméstico habanero confortable de Fernández y decadente de Loynaz se contraponía con la apertura, la provisionalidad y la improvisación del ambiente marino de Victoria y Arenas. Si Fernández acentuaba su estabilidad familiar hablando de sus varios hijos y nietos fruto de un sólido y largo matrimonio, Loynaz daba cuenta de todo lo contrario: su carencia de hijos y la pérdida de su esposo y hermanos. Estas dicotomías en la representación de los escritores cubanos en el documental develaban por ósmosis las contradicciones que signaban sus disímiles sentidos de pertenencia respecto a La Habana como sinécdoque nacional.

La ciudad retratada por Boková debió haber sido de las primeras visiones fílmicas habaneras a las que se tuvo acceso tras la caída del campo socialista. Las imágenes presentaban edificaciones grises y aquejadas por filtraciones y amenazas de derrumbe. Se veían escombros y salideros de agua. Con un distinguo: esos sitios precarios y empobrecidos permanecían habitados por niños, ancianos, en ocasiones, familias enteras y varias mascotas. Boková mostraba un vasto sector de la población que había quedado marginado: se observaban jóvenes y adultos mayores, blancos y afrocubanos, enfrentando las mismas dificultades. Todos trataban de sobrevivir en las nuevas condiciones y se expresaban con cautela, en algunos casos y a pesar de las precariedades, afirmando a veces un compromiso con el proceso revolucionario. La dramaturgia de este documental, la confluencia de voces populares y artísticas, su espíritu de inclusividad en busca del contraste tendría una larga incidencia en piezas audiovisuales sobre la ciudad en las décadas posteriores¹⁴.

Mi propósito al incorporar este documental al examen de La Habana esquiva parte de la breve, pero memorable aparición que en él hace Loynaz. Vale destacar que aquí ella no encarna únicamente la poeta o la intelectual *per se*, sino que simboliza la Cuba patricia y fundacional, lo cual quedará enfatizado cuando declare el nombre y las credenciales independentistas de su padre, el general Enrique Loynaz del Castillo. La casa de Loynaz que Boková recorre comenzando por la fachada y extendiéndose por las terrazas con sus esculturas descabezadas y paredes despintadas, el jardín exuberante y salvaje, hasta llegar a los interiores abarrotados de distinguidos óleos, bustos y abanicos, son una metáfora de la ciudad decadente y melancólica que hemos estado advirtiendo antes. Si la mansión de Fernández fulgura iluminada y bien puesta, la de Loynaz ostenta su elegante pobreza en armonía con el espíritu urbano de la ciudad venida a menos que exhibe el documental. Loynaz pasea dentro de su casa, incluyendo el portal y el patio, pero sin traspasar sus límites, acaso como guiño a la posición de *insilio* —entendido



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como la permanencia casi siempre silenciosa en un mundo que ha comenzado a resultar ajeno y excluyente— que mantenía la escritora, y desde una perspectiva literaria, al personaje de ficción de Bárbara en *Jardín*. El mostrarla rodeada de su jauría pareciera aludir a la conocida simbología de San Lázaro y sus perros, identificado como patrón de los leprosos. La imagen de Loynaz acompañada por estos animales insiste en su condición de marginada. También la presencia de los perros se erige como alegoría de la fidelidad de la poeta hacia su linaje y su postura de resistencia individual. El acento en que se trata de una figura tutelar a pesar de su aislamiento se acrecienta cuando Boková la filma descendiendo en un pequeño elevador, como si en realidad bajara desde una suerte de parnaso¹⁵.

Tras la confesión de que vive sola, Boková le pregunta a Loynaz si no tiene miedo. La respuesta de la escritora no se hace esperar. Loynaz contesta extendiéndose mucho más allá del simple temor de una anciana que deambula en una gran casa de El Vedado: “No, yo no tengo miedo a nada. Imagínese, yo soy hija de un soldado. Las hijas de soldado no tienen miedo, ni deben tenerlo. Yo no tengo miedo a nada” (Boková, 1990). Aunque Boková no le ha preguntado por este miedo existencial, Loynaz recurre a una clave alegórica para dejar constancia de una contundente y reiterativa declaración de su actitud ante la vida política y social del país. Sin embargo, cuando la documentalista la interroga de manera abierta sobre qué piensa respecto a La Habana de su presente, Loynaz declina a ser tan frontal como minutos antes: “Bueno, [de] La Habana [de] hoy más vale que no hable de ella. Excúseme” (1990). Al decir estas palabras, la escritora sonríe y se abanica hasta dejar suspendido en el aire un cerrado silencio. Loynaz emplea así la conocida figura retórica de la reticencia o aposiopesis; decide callar para agudizar su crítica. Prefiere optar por enmudecer para no exaltarse sobre lo que, sin duda para ella, constituía un tema preocupante y de vital importancia: su ciudad. En otras palabras, suprime lo que se ha hecho explícito. Su actitud pareciera responder a su concepción personal del silencio como estrategia protectora y de sobrevivencia. En *Jardín*, su peculiar “novela lírica” como ella misma la llamara, se asegura: “Pero su vida ha sido una lección de silencio. Y tan bien enseñada, que la Niña ha aprendido a callar, la cosa más difícil que pudiera aprender un niño” (1993, p. 60). La escena en la cual Loynaz rehúsa hablar sobre La Habana, acaso sea una de las más recordadas y citadas del documental de Boková y, en gran medida, funciona como centro de significado medular. Vale mencionar que en *Habla Carpentier... sobre La Habana*, el escritor describía en tono sarcástico y delirante la excentricidad de la familia Loynaz sin identificarlos nunca por su nombre (aludía a varias pistas inconfundibles como la casa del jardín desbordado, y aclaraba que eran dos hermanas y dos hermanos). Loynaz pareciera contestarle años después con su apreciación omisa de La Habana, desde la saturada significación de su silencio. Ante la catarata a veces fantasiosa y humorística de Carpentier sobre la ciudad en 1973 —a la que podría agregarse un tercer calificativo: fabulada—, se contraponen el laconismo férreo de Loynaz en la década de 1990. Ella forja su Habana esquiva y podemos intuir cuánto tendría que decir por lo que elige ocultar¹⁶.

Guillermo Cabrera Infante o la ciudad como reverberación

Las propuestas literarias de Loynaz y Guillermo Cabrera Infante, así como sus relaciones con La Habana, no podrían ser más opuestas. Aunque ella lo haría desde la familiaridad de El Vedado y él desde su absoluto exilio londinense, algo unía a ambos escritores: la preferencia por el silencio ante la ciudad en los años 90. Me refiero a que del mismo modo que la escritora



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se excusaba de no revelar su Habana en el documental de Boková, Cabrera Infante no le dedicaba ninguno de los capítulos en *El libro de las ciudades*. A pesar de haberla empleado como personaje y escenario hasta la extenuación en sus cuentos y novelas, en especial, en *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un infante difunto* (1979), resulta llamativo que en un volumen donde reunía sus crónicas sobre urbes variopintas como Londres, Bruselas, París, San Sebastián, Madrid, Peñíscola, Venecia, Torcello, varias ciudades de Australia, Nueva York, Las Vegas, Miami, Río de Janeiro y Bahía, mantenga a La Habana casi invisibilizada. ¿Qué podría explicar esta elección por omitir un *topos* tan omnipresente antes en su literatura? Las razones se dilucidan al final del breve prólogo titulado “Elogio de la ciudad”:

Otras ciudades como Berlín y La Habana han sido destruidas por la guerra o por la desidia de sus gobernantes. De hecho, La Habana hoy parece una ciudad derruida, no desde el aire como Berlín, sino desde dentro. Pero Berlín, como la Roma antigua después del incendio, ha sido reconstruida, y La Habana guarda una extraña belleza entre las ruinas. Aunque, como Horacio, digo que las ruinas me encontrarán impávido.

Es así que he buscado en otras ciudades el esplendor que fue La Habana. (Cabrera Infante, 1999, pp. 13-14).

Aun cuando el silencio de Loynaz resalta por evidente, a Cabrera Infante también le sucede como a la poeta: la entrañable implicación emocional y afectiva con La Habana le impide acercarse a ella y sumarla como otro espacio urbano más a su periplo citadino. No solo porque la lejanía y la destrucción le devuelven un sitio que le resulta irreconocible, sino porque La Habana que él ha vivido perdura exclusivamente en su memoria, cual denota un título como *La Habana para un infante difunto*¹⁷. En otras palabras, predomina una distorsión entre su construcción imaginaria de la ciudad y la nueva realidad ostensible. La comparación con Berlín de Cabrera Infante surge del motivo de la ciudad devastada, pero también de la ciudad dividida. Cuando se reapropia de la frase de Horacio sobre Roma, alude a La Habana como su propia Ciudad Eterna, mientras que acentúa su paradójica indiferencia ante esa “extraña belleza entre las ruinas”. El cierto encanto no lo conmueve ni lo convoca a una identificación. Estos escombros constituyen sus propios despojos afectivos de un espacio revisitable a través de breves o sostenidos espejismos en metrópolis extrañas. De manera que, para descubrir los vestigios de La Habana de Cabrera Infante, se impone participar en su peregrinaje mundial. Fiel al carácter lúdico de su obra, *El libro de las ciudades* se abre como un juego de espejos.

En “Brubru”, Cabrera Infante menciona a La Habana como una de las tres ciudades en las que ha vivido (1999, p. 147). Su aparición en esta tríada recalca su ausencia, pues Londres y Bruselas cuentan con sus textos autónomos en el libro —en el caso de la capital inglesa, con más de uno—, y La Habana se introduce aquí de forma tangencial. La capital cubana se asocia de forma raigal a sus continuas experiencias como espectador en las salas oscuras (afianzadas luego por su oficio de crítico de cine), por lo cual, adquiere coherencia que al ir a la Cinemathèque de Belgique evoque la asiduidad juvenil al cine Esmeralda (pp. 152-153).

Ya en “Metrópolis revisitada. Prosista en Nueva York”, quizás el texto más revelador acerca del significado de la ciudad para él, dirá de manera abierta: “No para vivir (nunca se me ocurrió que había otra ciudad donde vivir que no fuera La Habana: ésa era *mi* ciudad, mucho más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

propia que para los que habían nacido en ella: yo la había adoptado)” (pp. 212-213) [el subrayado es del original]. Si el espacio vivencial por excelencia era La Habana, cabe preguntarse entonces si este periplo multicitadino no debe asumirse como una Odisea sin fin. La profundidad del duelo por la ciudad perdida —se trata, después de todo, del título de la película *The Lost City* (2005), dirigida por Andy García, a la cual Cabrera Infante contribuiría como guionista— se duplica porque la declaración está hecha en pasado. Al resaltar el pronombre posesivo de la primera persona del singular, busca despejar cualquier incertidumbre acerca de su sentido de pertenencia. La ciudad es más suya porque su identificación no parte de un nacimiento azaroso en ella, sino de una selección consciente. Por otra parte, en su cronología íntima, el momento de la llegada se erige en valor de criterio temporal: “Ocurrió en julio y lo recuerdo porque en ese mismo mes, catorce años antes, había descubierto La Habana” (p. 213). A diferencia de una evocación como la de María Luisa Lobo Montalvo en *Havana. History and Architecture of a Romantic City*, determinada por lo que la autora reconoce como una visión romántica “marked by memory, by the distance that separated us for many years, by the yearning for childhood and youth and, of course, the nostalgia that clings to any world so abruptly abolished” (2000, p. 31), el proceso de reminiscencia al que Cabrera Infante se somete envuelve una clara conciencia social que toma distancia de simular o suavizar los aspectos ingratos de la ciudad y, por ello, al referirse a las categorías clasistas de Nueva York, admite que “también las había en La Habana y no solo el nombre del barrio importaba sino hasta la letra sufija al número de teléfono marcaba las diferencias” (p. 214). Pero la incorporación del reconocimiento de estas desigualdades y estratos no evade el hecho de que sus recuerdos, como en el caso de Lobo Montalvo, deban comprenderse desde el influjo de la memoria, la distancia y la nostalgia.

En ocasiones, Cabrera Infante deja huella intencional de supuestas confusiones, como cuando en “La cuna del requiebro y del chotis” dice: “Madrid había sido (o sería) la capital del mundo, pero cuando la conocí, no esa noche sino más tarde, cuando viví en Batalla de Salado o en la orilla del Almendares, quiero decir del Manzanares ...” (p. 162). La similitud entre los nombres de los ríos (uno cubano, otro español) provocan un aparente *lapsus linguae*, en realidad intencional. La irrupción del habanero Almendares en un texto sobre el paisaje madrileño estimula una llamada de atención e incorpora a la ciudad del trópico como una reverberación. Mientras tanto, en “Viva Las Vegas”, al homónimo Tropicana (hotel y casino en la ciudad estadounidense) lo entiende cual plagio del cabaré nocturno de La Habana (p. 230), como si la ciudad conservara el privilegio de lo prístino.

Cabrera Infante prolongará su juego adueñándose y enmascarando frases ajenas dedicadas a La Habana para reutilizarlas en función de espacios urbanos foráneos. En una nota al pie a la primera oración de “La roca y el Papa Luna”, dirá: “Este comienzo se lo debo a Joseph Hergesheimer cuando entraba a La Habana por mar” (p. 167). El principio al que alude es: “Hay ciertos lugares que, por su mera existencia, permanecen en el alma como ningún otro lugar antes o después” (p. 167). Este texto en particular fue escrito en inglés y leemos una traducción¹⁸. Al consultar el libro de viajes *San Cristóbal de la Habana* (1920) del escritor norteamericano, se revela que la versión en español ha alterado la oración inaugural: “There are certain cities, strange to the first view, nearer the heart than home” (Hergesheimer, 1920, p. 9). Cabrera Infante había nacido en Gibara, una ciudad costera en el oriente de Cuba y como narraría muchas veces, llegó a La Habana siendo un niño. Parte de su deslumbramiento con la ciudad queda registrado en “La casa de las transfiguraciones”, primer capítulo de *La Habana*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

para un infante difunto. Su identificación con la frase de Hergesheimer, como viajero que arriba, resulta clara. La Habana parece extraña al inicio (trasfigurada), si bien terminará más cerca del corazón que la propia ciudad natal. Su operación de camuflaje literario maniobra al retomar una expresión del libro de viajes de un extranjero (norteamericano por más señas), hacerla suya y, por último, recuperarla para dedicársela a Peñíscola como su *genius loci* (p. 167). Su verdadero espíritu protector del lugar permanece lejos de todo recobro y ha tenido que permutarlo a otro espacio sustituto.

En “El muchacho de Torcello”, la ciudad resurge en calidad de vestigio, como ya ha ocurrido en “Brubru”. Al referirse al olvido por parte de su esposa Miriam Gómez de la canción *Nel blu dipinto di blu*, interpretada por Domenico Modugno, asegura: “La muchacha de La Habana adoraba esa canción, pero ahora que es una dama de Londres no la recuerda” (Cabrera Infante, 1999, p. 178). Cabrera Infante reclamó para sí el nombre de Mr. Memory —personaje de la película de Alfred Hitchcock, *The 39 Steps* (1935), condenando a recordar cada elemento conocido y a responder toda pregunta que se le formule—, en cambio, las memorias afectivas de la vida habanera desaparecían para los otros por su capacidad de deshacerse de viejas identidades y asumir otras nuevas. Él, sin embargo, continuaba asaltado por fugaces imágenes de cenas en La Habana Vieja.

Mientras que en el caso de Bahía la similitud con La Habana le parece improbable, en “Sol sobre Miami” el escritor cubano asume una narrativa que contradice la primera oración con la cual Joan Didion abrió su conocido reportaje *Miami*: “Havana vanities come tu dust in Miami” (1998, p. 11). Para Cabrera Infante, se trataba de una prolongación. Puede entenderse con mayor claridad su reacción en 1994 si recordamos que, tal como han señalado Birkenmaier y Whitfield, el movimiento entre Cuba y los Estados Unidos —y en especial, el sur de la Florida— durante el período postsoviético había sido constante y en ambos sentidos, a pesar de las severas políticas migratorias, dando como resultado una tensa proximidad entre La Habana y Miami (2011, p. 10). De manera que era de esperar que los actos de espejismo se multiplicasen en comparación con otras urbes: Cabrera Infante afirma categórico que la avenida Ocean Drive es una versión de La Habana nocturna y registra que la zona de la calle Ocho ha devenido Little Havana (1999, pp. 247-248). En su descripción de estos actos de fantasmagoría, percibimos la comodidad ante la ilusión de un oasis que genera la sed por una ciudad que vuelve recreada a través de otras miradas: “Las hermanas Scull, pintoras de un raro talento entre *naïf* y astuto, pintan por todo Miami sus visiones, versiones de La Habana” (1999, p. 249). Las obras de las artistas Haydée y Sahara Scull reproducen en tres dimensiones escenas habaneras en las plazas de la Catedral o del Ángel, y cristalizan un espacio que no ha de inventarse porque se torna ubicuo. La Habana de Cabrera Infante puede que se le haga esquiva, pero su vicio memorioso la convoca, presente y descubre ante el menor atisbo. No está dispuesto a regresar a las ruinas reales, pero no guarda reparos en recorrer las afectivas.

Anna Veltfort en la ciudad violenta

Si Zambrano decía haberse sentido en La Habana como en una patria pre-natal y Carpentier se esforzó hasta lo indecible por ser asumido como habanero, Anna Veltfort afirma su distancia y su nacionalidad otra desde el título de sus memorias gráficas: *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60*¹⁹. Veltfort había quedado enlazada a la ciudad desde el ya antológico poema de la escritora y activista



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Lourdes Casal, publicado en la revista *Areíto* en 1976 y luego recogido en *Palabras juntan revolución* (1981): “Cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos,/demasiado habanera para ser neoyorkina,/demasiado neoyorkina para ser,—aun volver a ser—/cualquier otra cosa” (1976, p. 52). Como título Casal había escogido una dedicatoria: “Para Ana Veltfort”, en velado reconocimiento de su propia condición queer/cuir, pero como homenaje a una circunstancia de desplazamiento compartida (Negrón-Muntaner, Martínez-San Miguel, 2007, p. 57-62).

En contraposición a Casal, que aun desde “la marginalidad inmune a todos los retornos” concibe el regreso a la que llama “la ciudad de su infancia” (1976, p. 52), la despedida del título de las memorias de Veltfort implica que la ciudad ya está lejos para ella y que su ejercicio de memoria acontece desde una distancia física, temporal e identitaria. Al incluir la palabra “gringa” —en Cuba, como en otros países de Latinoamérica, se entiende como estadounidense con cierta connotación despectiva, pero en un sentido más amplio significa extranjera, especialmente de habla inglesa—, Veltfort acentúa su sustracción de ese espacio al tiempo que se apropia de un calificativo en parte negativo para acentuar su singularidad. Por otro lado, este libro responde a una misión de vida, una respuesta a un llamado que la trasciende como ente individual y que responde al compromiso con una comunidad sentimental unida por el sufrimiento colectivo: “Desde que me despedí de Cuba en 1972, amistades y conocidos me han sugerido escribir lo que viví en la Cuba revolucionaria de los años 60. Por fin, en el año 2008 me lancé. Con el apoyo de familia y amigos, dediqué casi diez años al proyecto” (Veltfort, 2017)²⁰.

A pesar de esa lejanía desde la cual se coloca, Veltfort forma parte de la tradición de mujeres viajeras que visitaron La Habana desde el siglo XIX, y otras escritoras como María Teresa León, Concha Méndez y la propia Zambrano que ya en la siguiente centuria no fueron meras aves de paso, sino que vivieron largas temporadas en la ciudad estableciendo íntimos nexos diaspóricos. Tal como había hecho con su conocido blog *El Archivo de Connie* desde 2007, las memorias de Veltfort obedecen además a la voluntad de democratizar los archivos cubanos y dinamitar su estatismo, ocultamiento y fragmentación, esfuerzo que queda refrendado desde el cuerpo de “Notas” que acompañan al volumen, donde la autora da fe de las fuentes y referencias en las que ha basado sus dibujos²¹.

Las primeras escenas de Veltfort funcionan como una prolepsis de los acontecimientos que se nos revelarán: se describe una entrada mágica y silenciosa del barco a la bahía de La Habana, que de inmediato contrasta con los hombres cubanos del puerto que la reciben con actos verbales y físicos de acoso sexual. Con esta bifurcación pareciera que la autora busca separar la belleza del paisaje físico del envés social violento de la ciudad. Junto con el propósito de recorrer lo antiutópico, queda establecida la llegada a un lugar donde se prolongan la hostilidad y la violencia ya experimentadas por Veltfort, quien recordaba haber visto a hombres borrachos y groseros en actos de exhibicionismo en un bosque alemán de su infancia (Mirabal, 2022).

En La Habana de Veltfort, escuelas —preuniversitario y universidad—, plazas y parques, ómnibus, casas familiares, incluso su propio cuarto, sufren repetidas intrusiones invasivas, tanto reales como simbólicas, por parte de extraños, profesores, otros alumnos, padres, vecinos y autoridades. Prevalece un ambiente de vigilancia y hostigamiento que parte desde el espacio público —plazas, asambleas colectivas— hasta el último rincón de la privacidad. En este mapa habanero dibujado en el contexto de las purgas contra los homosexuales de 1965 y la llamada Ofensiva Revolucionaria de 1968, los cines, las playas y los dormitorios (siempre y cuando la familia se ausenta o, luego, cuando ella logra mudarse sola a un pequeño apartamento)²² figuran



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como breves santuarios para la expresión libre de la sexualidad no heteronormativa, junto a criterios políticos, sociales e intelectuales divergentes. Las zonas rurales del país apartadas por completo de La Habana, como la Sierra Maestra o Banao, aparecen cuales sitios de refugio respecto a la opresiva y sofocante atmósfera de la capital. A raíz de una pregunta sobre este tema, Veltfort ha comentado:

Lejos de los ojos hostiles de la UJC [Unión de Jóvenes Comunistas] o la FEU [Federación Estudiantil Universitaria] podíamos relajar en paz, envueltas en los sueños idealistas de ser parte del proyecto revolucionario, convencidas de que se trataba de crear una sociedad de justicia, con bienestar para todos. Agradecemos la oportunidad de poder participar y ser aceptadas o aceptados. Todo esto mientras, efectivamente, crecía un clima de mayor intolerancia y persecución en La Habana. (Mirabal, 2022).

Asimismo, el personaje autobiográfico de Connie (nombre apocopado proveniente del alemán Cornelia, cambiado por la niña para evitar el *bullying* en los Estados Unidos) describe una trayectoria vital en La Habana en la cual, si se aleja de los espacios privilegiados y asépticos reservados a los técnicos extranjeros simpatizantes del nuevo proceso sociopolítico cubano — grupo al cual ella pertenece—, más riesgos corre de comenzar a sufrir los mismos problemas de sus colegas y amigos cubanos. La peculiaridad en este caso radica en que, amén de reconocer las graves incomodidades domésticas y las injusticias que soportan sus compañeros, el personaje de Connie, la gringa, no evita compartir sus destinos. En el plano afectivo de la ciudad propuesto por Veltfort surgen, por lo tanto, recodos seguros o de complicidad en contraste con los opositores.

La distancia, debido a su condición de extranjera delatada por su tez blanca, el pelo rubio, la inicial falta de dominio del idioma —quizás algunos de los mismos estereotipos que atormentaron a Carpentier en su momento—, no resulta tan brutal como las consecuencias que va a sufrir tras el descubrimiento de su lesbianismo. Mientras había un clima de tolerancia y normalización del tipo de prácticas de acoso y ataques de los cuales Veltfort es víctima en los espacios públicos habaneros de los 60 —al punto de que en un momento su amigo chileno Guillermo, *Willy*, le prepara un arma con una jeringuilla dentro de una pluma de fuente para que se defienda por sí misma (2007, p. 63)—, la persecución, el confinamiento, el aislamiento social, el secuestro y el escarnio público en reuniones colectivas y medios de prensa contra homosexuales, lesbianas y cualquier otro con un comportamiento fuera de una restringida idea del llamado *hombre nuevo*, se toleraba, se permitía y se promovía²³. Veltfort ha confesado que en aquella época no se le hubiese ocurrido tener el más mínimo derecho a cuestionar las normas impuestas por la sociedad de entonces en La Habana en relación con la vida sexual no heteronormativa, aunque sí cuestionaba el acoso callejero y se sentía agudamente insultada cada vez que ocurría (Mirabal, 2022).

Sin duda, la golpiza y el asalto verbal que Veltfort y su pareja Martugenia sufren en el Malecón constituye el momento climático, el cisma sentimental alrededor del cual se vertebran las memorias. Tras este ataque homofóbico, el ambiente generalizado de vigilancia de la ciudad representado en el libro se acrecienta con consecuencias que traspasan el marco familiar y escolar, hasta alcanzar el legal. El profundo germen traumático de este evento queda ilustrado



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a través del uso sostenido de un intenso color rojo en veinte cuadros²⁴. Aunque el empleo del rojo aparece antes en las memorias asociado a situaciones de represión y violencia, esta secuencia será la primera en la que lo emplee de manera continua. Una vez concluido el asalto, el rojo persistirá en las escenas de los interrogatorios por parte de autoridades legales y médicas.

A pesar de esto, Veltfort, tal y como ocurre al inicio de *Adiós mi Habana*, alterna la ciudad hostil con la amable, filtrada a través de la amistad y el amor, en una operación familiar a la de Zambrano asociando de forma indisoluble la ciudad con su querido amigo Lezama Lima. El hecho de que use el posesivo de la primera persona del singular se conecta con la estrategia textual de Cabrera Infante para enfatizar que la ciudad que le atañe es personal e íntima. Veltfort no está interesada en la silenciosa omisión de Loynaz. Si la poeta decide callar para significar, Veltfort opta por la reconstrucción del detalle, la exposición visual y dialógica minuciosa en aras de esclarecer su vivencia con y en la ciudad. La reconstrucción gráfica de La Habana pareciera un esfuerzo por recuperarla de su deterioro físico.

Imaginar los devenires de la ciudad esquivada

Zambrano moriría en España. Carpentier, en París. Cabrera Infante, en Londres. Loynaz pudo permanecer hasta el final en su casa habanera, como si en lugar de la ciudad esquivarla a ella, fuese ella quien escapara de su capacidad elusiva. Veltfort vive en Nueva York. La Habana que colocó “fuera de la casa” a Zambrano se hostilizó para Veltfort, hasta dejarla partir displicente por la misma bahía por la que había arribado diez años antes. Tras vencer en su fabulación de orígenes habaneros, Carpentier regresó embalsamado y por avión para ser enterrado en ella. Junto a Cabrera Infante, La Habana es la idea consuetudinaria. La primera ciudad filtrada a través de la amistad con Lezama de Zambrano no será la misma que distingue al conocer a Casey, como La Habana por omisión de Loynaz en los albores de la crisis económica de los 90 en Cuba no era aquella desde la cual la simbólica casa familiar se lamentaba del abandono progresivo en su antológico poema de 1958. De manera póstuma, Cabrera Infante recuperaría el encuentro literario con Carpentier alrededor del grabado de un mapa de La Habana por un espía inglés²⁵. ¿Por qué Carpentier conservaría en su despacho de la Imprenta Nacional la ciudad caída dibujada por un intruso? ¿No indica una inadvertida relación compartida con La Habana esquivada el que Cabrera Infante fije su atención evocadora en el mapa que admira durante su paso por la oficina del autor de *El siglo de las luces*? De ninguna manera podría pensarse en un proceso cronológico de carácter evolutivo y tampoco intento sugerir que el examen de estos autores en sus expresiones sobre la ciudad completa una historia de La Habana esquivada en el siglo XX. Más bien cada uno de ellos percibió y dejó registro discursivo de una variante particular de la ciudad inasible en un período particular de sus vidas atravesado por exilios, necesidades de pertenencia, ostracismos, *insilios* y desplazamientos. Considero que la aproximación a estos creadores en especial devela La Habana como una sofisticada madeja cuyo trazado histórico e íntimo trasciende nociones anteriores conectadas a este espacio, como el santuario, la aceptación y la seguridad.

Por supuesto, no son los únicos autores, tan solo aquellos con los cuales he querido conversar a través de una reducida muestra, provocadora, nunca total. Sería interesante analizar las manifestaciones de esta noción extendiéndola a una lectura exhaustiva de otras de sus obras; estudiar cuánto de ella se mantiene o varía, o incluso cuestionar el concepto desde su raíz, y discutir si se ha metamorfoseado en una expresión que amerita ser repensada o si, en cambio,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se ha entrado al limbo de una urbe tan esquiva que termina siendo no la ciudad real, sino la que se idealiza aun sabiéndose inexistente. Como habrán sospechado quienes han leído este ensayo hasta aquí, La Habana, que fue y es mi ciudad, también se me presenta como ese espacio elusivo, no ahora porque estoy lejos: ya era así desde que la recorría en largas caminatas. En contraste con mis mayores, que tenían elementos de referencia para comparaciones, yo acepté las ruinas con la naturalidad de quien ha nacido y crecido entre ellas. La Habana me elude no por la distancia, sino por el tiempo: la dimensión en que la habité es ya inalcanzable. El arquitecto Mario Coyula se sometió a una reflexión especulativa tras preguntarse cómo sería La Habana del futuro, y al final de su ensayo escribió que imaginar las posibles propuestas era un ejercicio que podía pasar de lo divertido a lo aterrador (2014, p. 33). La ciudad se cierra sobre sí misma, se multiplica, se hace contradictoria e indiferente mientras traspasa nociones en crisis como la nacionalidad o la identidad. Me pregunto si, además de imaginar sus ficticios escenarios arquitectónicos, escribir sobre ella también terminó infundiendo cierto pavor en sus admiradores.

Referencias bibliográficas

- Anejos y notas. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, pp. 1115-1548). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Arcos, J. L. (2007). María Zambrano, la Cuba secreta y la Isla Verde. Cronología: 1936-1959. En M. Zambrano, *Islas* (pp. XLIV-LXIX). Madrid: Verbum.
- Birkenmaier, A. y Whitfield, E. K. (2011). *Havana beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989* [La Habana más allá de las ruinas: mapas culturales después de 1989]. Durham [NC]: Duke University Press.
- Boková, J. (Dir.). (1990). *Havana*. United Kingdom: BBC.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. [El futuro de la nostalgia]. New York: Basic Books.
- Cabrera Infante, G. (1999). *El libro de las ciudades*. Madrid: Alfaguara.
- Carpentier, A. (2018). *Recuento de moradas*. Ciudad de México: Lectorum.
- Casal, L. (1976). Para Ana Veltfort. *Areíto*, 3(1), 52.
- Coyula, M. (2014). ¿Cómo será La Habana? *Revista Bimestre Cubana*, III(40), 22-33.
- Cuba, tierra de asilo. (1 de junio de 2016). [Convocatoria de ponencias]. *Calenda*. Recuperado de <https://calenda.org/368476>
- Didion, J. (1987/1998). *Miami*. New York: Vintage.
- Ferrer, C. (4 de agosto de 2009). Jana Boková, la documentalista checa enamorada de Latinoamérica. *Radio Prague International*. Recuperado de <https://espanol.radio.cz/jana-bokova-la-documentalista-checa-enamorada-de-latinoamerica-8582280>
- Gentic, T. (2016). Affect, Time, and Movement in María Zambrano's "Delirio y destino". [Afecto, tiempo y movimiento en *Delirio y destino* de María Zambrano]. *Anales de la literatura española contemporánea*, 1(41), 45-73.
- González Echevarría, R. (2004a). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- González Echevarría, R. (2004b). La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción. *Foro Hispánico*, (25), 69-84.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- González, J. E. (2019). The Spatial Turn and Twenty-First Century Latin American Fiction. [El Giro Espacial y la ficción latinoamericana del siglo XXI]. En J. González y T. Robbins (Eds.), *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature* (pp. 1-17). New York: Palgrave Macmillan.
- Guevara, E. (2011/1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. México: Ocean Press-Ocean Sur.
- Henken, T. A. (26 de febrero de 2021). “Can We Still Be Revolutionaries?” Anna Veltfort interviewed by Ted A. Henken. [“¿Podemos seguir siendo revolucionarios?” Anna Veltfort entrevistada por Ted A. Henken]. *No Country Magazine*. Recuperado de <https://nocountrymagazine.com/can-we-still-be-revolutionaries-anna-veltfort-interviewed-by-ted-a-henken/>
- Hergesheimer, J. (1920). *San Cristóbal de la Habana*. New York: Knopf.
- Lobo Montalvo, M. L. (2000). *Havana. History and Architecture of a Romantic City*. [Habana. Historia y arquitectura de una ciudad romántica]. New York: The Monacelli Press.
- Loynaz, D. M. (1993/1951). *Jardín*. Barcelona: Seix Barral.
- Mirabal, E. (2011). Calvert: Cuba sin ti, ahora en su edad madura tiene doce millones de dudas. En E. Mirabal y C. Velazco, *Tiempo de escuchar* (pp. 108-122). Santiago de Cuba: Oriente.
- Mirabal, E. (24 de abril de 2022). *Cuestionario a Anna Veltfort* [Archivo de la autora].
- Moreno Sanz, J. (2014). Cronología de María Zambrano. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, pp. 47-126). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Negrón-Muntaner, F. y Martínez-San Miguel, Y. (2007). In Search of Lourdes Casal’s “Ana Veldford” [En busca de la “Ana Veldford” de Lourdes Casal]. *Social Text*, 25(3), 57-84.
- Palenzuela, F. (1970). Calvert Casey in memoriam. *Alacrán Azul*, 1(1), 23-26.
- Pichardo, H. (1974). *Documentos para la Historia de Cuba* (Vol. III). La Habana: Ciencias Sociales.
- Raggi, A. (2018). Prólogo. Las recurrencias de la memoria. En A. Carpentier, *Recuento de moradas* (E-book, pp. 5-50). Ciudad de México: Cõnspicuos-Editorial Lectorum.
- Said, E. W. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays* [Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos]. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Serrano, P. E. (1 de junio de 2021). María Zambrano, La Habana en su “andar errante”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Recuperado de <https://cuadernoshispanoamericanos.com/maria-zambrano-la-habana-en-su-andar-errante/>
- Suárez, C. (1921). *Vocabulario cubano*. La Habana-Madrid: Librería Cervantes-Librería de Perlado, Páez y Cía.
- Veitía, H. (Dir.). (1973). *Habla Carpentier... sobre La Habana*. Cuba: ICAIC.
- Veltfort, A. (8 de septiembre de 2017). Adiós mi Habana. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/09/09/eps/1504908353_150490.html
- Veltfort, A. (2017) *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60*. Madrid: Verbum.
- Wahlström, V. (2018). *Los enigmas de Alejo Carpentier: La presencia oculta de un trauma familiar* (Tesis doctoral). University of Lund, Lund.
- Winks, C. (2009) *Symbolic Cities in Caribbean Literature* [Ciudades simbólicas en la literatura caribeña]. New York: Palgrave Macmillan.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Zambrano, M. (2007a). José Lezama Lima en La Habana. En M. Zambrano, *Islas* (pp. 209-213). Madrid: Verbum.

Zambrano, M. (2007b). Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida. En M. Zambrano, *Islas* (pp. 224-233). Madrid: Verbum.

Notas

¹ En otros países del Caribe, existen expresiones análogas como, por ejemplo, “Ponce es Ponce y lo demás es parking” en Puerto Rico, y “Capital es capital, lo demás es monte y culebra” en República Dominicana.

² En octubre de 2016, la Universidad Lumière Lyon 2 acogió el coloquio internacional *Cuba, terre d’asile* (*Cuba, tierra de asilo*). En su convocatoria, declaraban que la meta del evento era considerar, en el marco de una perspectiva histórica, a Cuba como una tierra de asilo en tres etapas cronológicas: 1802-1898, 1902-1959 y 1959-2016. El evento tomaba distancia de la Isla como una tierra desde la que se salía, y trazaba una continuidad de acogida que iba desde los inicios del siglo XIX con la llegada de los colonos franceses huyendo de la Revolución de Saint-Domingue hasta los entonces 57 años de la Revolución cubana, con el recibimiento a combatientes independentistas argelinos y africanos subsaharianos, las relaciones con luchadores afroamericanos como los Black Panthers, el refugio de los Draft-dodgers estadounidenses que huían del reclutamiento obligatorio para Vietnam, así como la recepción de exiliados provenientes de diversos países de Latinoamérica: quienes escapaban de la dictadura brasileña entre 1965 y 1968, de Uruguay en marzo de 1973, de Chile desde septiembre de 1973, y luego de Argentina en marzo de 1976. Ver Cuba, tierra de asilo. (1 de junio de 2016). [Convocatoria de ponencias]. *Calenda*. Recuperado de <https://calenda.org/368476>

³ Véase de Arcos, J. L. (2007). María Zambrano, la Cuba secreta y la Isla Verde. Cronología: 1936-1959. En M. Zambrano, *Islas* (pp. XLIV-LXIX). Madrid: Verbum; y Moreno Sanz, J. (2014). Cronología de María Zambrano. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, pp. 47-126). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

⁴ Según Moreno Sanz, entre las posibles causas de la imposibilidad de su permanencia en la Isla para 1953, se encontraban la situación política del país, la añoranza de Araceli Zambrano (hermana de María) por su esposo en Venezuela, y el propio deseo de Zambrano por concluir su relación amorosa con el doctor Gustavo Pittaluga, entonces radicado en La Habana (2014, p. 95).

⁵ Zambrano no coincidió con Calvert Casey en La Habana, pues cuando el escritor regresa a la ciudad, ya ella se había marchado desde hacía algunos años. La autora española lo conoció en su casa del Jura francés y luego lo reencontró en Ginebra, probablemente alrededor de 1968, cuando Casey viajó a Madrid, Barcelona, Ginebra y Roma, preparando la edición de *Notas de un simulador*, publicada por la editorial Seix Barral un año después. Ver Anejos y notas. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, p. 1333). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

⁶ Este decreto machadista, firmado el 27 de junio de 1925, establecía que las estadísticas y antecedentes estudiados por el Gobierno demostraban que “la delincuencia, las transgresiones de la moral pública y las propagandas de índole subversiva, [...] han tenido un aumento en estos últimos tiempos, debido a ser elementos extranjeros en su mayoría culpables de estos actos ilícitos...”. Para más información sobre este tema, consultar Pichardo, H. (1974). *Documentos para la Historia de Cuba* (Vol. III, pp. 280-283). La Habana: Ciencias Sociales.

⁷ Esta correspondencia puede consultarse en Carpentier, A., Pogolotti, G. y Rodríguez Beltrán, R. (2010). *Cartas a Toutouche*. La Habana: Letras Cubanas.

⁸ En 1970, Alejo Carpentier publicó *La ciudad de las columnas*. El volumen lo ilustraban 75 fotografías de la ciudad tomadas por Paolo Gasparini. En este ensayo, el escritor se refería a “la superposición de estilos” que daría lugar a lo que él consideraba “un barroquismo peculiar”. Para una lectura íntegra, ver Carpentier, A. (1970). *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Lumen.

⁹ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “maloja” en Cuba significa: “Conjunto de plantas de maíz que nacen muy próximas entre sí y que se cortan verdes para ser usadas como alimento para el ganado”.

¹⁰ Ni siquiera en un texto de memorias como *Recuento de moradas*, inédito en vida del autor, Carpentier se permitió un momento de sinceridad confesional. Tras indicar que su padre vendió su biblioteca, su violonchelo, algunos cuadros y objetos de arte heredados para tomar el camino de Cuba, indicó: “Así fue por qué nací, en alguna casa de la Calle Maloja, de La Habana, el día 26 de diciembre del año 1904, a las nueve de la noche” (Carpentier, 2018, p. 54).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹¹ Para mayores profundizaciones sobre el debate acerca de los orígenes de Carpentier, sus construcciones identitarias políticas y familiares, recomiendo dos investigaciones recientes: Wahlström, V. (2018). *Los enigmas de Alejo Carpentier: La presencia oculta de un trauma familiar* (Tesis doctoral). University of Lund, Lund; y Llaca Buznego, J. (2020). *Ficción e historia en Alejo Carpentier: entre la desfiguración autobiográfica y las derivas de la crítica* (Tesis doctoral). University of Ottawa, Ottawa.

¹² Me refiero a la primera edición de *Mea Cuba* (Plaza y Janés, 1992). La segunda sección de este tomo, titulada “Vidas para leerlas”, que incluye el ensayo “Carpentier, cubano a la cañona”, aparecería en un volumen independiente por Alfaguara en 1998.

¹³ Otros ejemplos notables de esta práctica en los Estados Unidos son casos recientes como los de la historiadora Jessica Krug, la profesora y activista Rachel Dolezal, y la abogada de derechos civiles Natasha Lycia Ora Bannan. Agradezco a la profesora Charlotte Rogers por haber llamado mi atención sobre este aspecto.

¹⁴ Entre las películas y documentales en los que puede reconocerse una influencia del documental de Boková, se encuentran *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, *Reina y Rey* (1994) de Julio García Espinosa, *Madagascar* (1994) de Fernando Pérez, *Before Night Falls* (2000) de Julian Schnabel, *Seres extravagantes* (2004) de Manuel Zayas, *Dos patrias. Cuba y la noche* (2006) de Christian Liffers, y *Habana: El arte nuevo de hacer ruinas* (2007) de Florian Borchmeyer y Matthias Hentschler.

¹⁵ Vale recordar que Dulce María y su hermana, Flor Loynaz, habían fungido en los años 20 como modelos de *Musas*, uno de los frescos que todavía hoy puede admirarse en el aula magna de la Universidad de La Habana.

¹⁶ Algunos ecos de la visión de Loynaz sobre La Habana pueden encontrarse en el capítulo VI, “La ciudad”, de la segunda parte de la novela *Jardín* (pp. 103-107). Aunque no la menciona nunca por su nombre y no interesaba a la autora dar una locación particular a la obra, es posible sospechar que estamos en presencia de La Habana cuando dice: “Por la noche, los habitantes de la ciudad van a pasear a la alameda del Puerto, a respirar la brisa marina y a ver los barcos que llegaron por la mañana ...” (p. 106). Podría tratarse de la conocida Alameda de Paula ubicada en La Habana Vieja. Sin embargo, en el capítulo V, “*The day is done*”, de la quinta y última parte del libro, entre las ciudades visitadas por el personaje de Bárbara aparece La Habana como otro destino más junto a París, Londres, Brujas, Burgos, Nápoles, Nueva York, Buenos Aires y Constantinopla. Creo que esta inclusión de su ciudad en una serie mayor obedece a un artilugio de Loynaz para alejar una mera interpretación autobiográfica.

¹⁷ Winks señala que el proyecto artístico de Cabrera Infante en *La Habana para un infante difunto*, “...involves an act of self-resurrection—of the remembered splendor he once encountered in Havana and which, by his own account, he tried to recapture in other cities around the world—and of resurrecting the city from its actual ruined condition” (2009, p. 140).

¹⁸ La traductora del texto fue Mercedes García Lenberg y este dato aparece aclarado en una nota del editor.

¹⁹ Una presentación sintética de la obra de Veltfort la encontramos en la viñeta aparecida en *El País* de España el 8 de septiembre de 2017. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/09/09/eps/1504908353_150490.html

²⁰ En este sentido, no es casual que Veltfort mencione en sus agradecimientos a los muchos amigos dispersos que, desde La Habana, México, España, Estados Unidos y otros países, colaboraron con ella de algún u otro modo.

²¹ En ““Can We Still Be Revolutionaries?” Anna Veltfort interviewed by Ted A. Henken”, la autora ha explicado: “Most likely no one else had these materials outside of Cuba and in Cuba, copies had probably rotted long ago because of the humidity, or were hidden in the basement of *La Biblioteca Nacional* for no one to see”. Recuperado de <https://nocountrymagazine.com/can-we-still-be-revolutionaries-anna-veltfort-interviewed-by-ted-a-henken/> Gran parte de este archivo material se encuentra en la Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami bajo el nombre de Anna Veltfort Collection. Una descripción de su contenido permanece accesible a través del enlace <https://atom.library.miami.edu/chc5524>

²² Evidencia de la importancia que, para Veltfort, representó comenzar a vivir sola en La Habana la encontramos en el hecho de que dibujara en detalle cuatro bocetos en acuarela de su habitación para enviárselos a su hermana Nikki por correo postal, tras el regreso de esta a los Estados Unidos en 1968. Ver Henken, T. A. (26 de febrero de 2021). “Can We Still Be Revolutionaries?” Anna Veltfort interviewed by Ted A. Henken. *No Country Magazine*. Recuperado de <https://nocountrymagazine.com/can-we-still-be-revolutionaries-anna-veltfort-interviewed-by-ted-a-henken/>

²³ Ernesto Che Guevara, en su conocido ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba” —carta publicada en un inicio bajo el título “Desde Argel para *Marcha*. La Revolución cubana hoy”, en el semanario uruguayo *Marcha* en marzo de 1965—, se refería al concepto de *hombre nuevo*. A su juicio, la construcción del comunismo dependía de esta “base material”, y una de las tareas de los revolucionarios consistía “en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierna y pervierna a las nuevas” (2011, p. 17). Este ser humano ideal debía forjarse en la acción cotidiana “con una nueva técnica” (p. 22).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

²⁴ Ver Veltfort, A. (2017). *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60* [pp. 142-146]. Madrid: Verbum.

²⁵ Me refiero al pasaje incluido en las memorias noveladas de Cabrera Infante, *Mapa dibujado por un espía*, publicadas por la casa editora Galaxia Gutenberg en 2013 (pp. 227-228).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entre La Habana revolucionaria y La Habana distópica. Representaciones de la ciudad en el cine cubano

Reynaldo Lastre

Universidad de Connecticut, Estados Unidos

reynaldo.lastre@uconn.edu

ORCID: 0009-0001-2061-3440

Recibido 16/03/2023 Aceptado 20/05/2023

Resumen

Este ensayo analiza la forma en que la representación de La Habana en el cine cubano proyecta relaciones económicas y sociales de sus habitantes a través del tiempo. Para hacerlo, elijo tres filmes realizados en tres momentos diferentes en el contexto posterior a 1959. De esa forma, mi análisis entra en diálogo directo con las políticas públicas y las estrategias de conservación y desarrollo del espacio urbano dentro del periodo revolucionario. Primero, analizo la representación de la Habana en *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), en donde la ciudad funciona como intermediaria entre la revolución y el intelectual protagonista durante los primeros años del proceso. Después me detengo en *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez, 2006), corto documental donde se exploran los espacios marginalizados de la ciudad a través del testimonio de migrantes cubanos ilegales. Finalmente, reviso la reelaboración de una Habana distópica en el corto de ficción *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021).

Palabras claves: *Ciudad; espacio; cine cubano; La Habana; Revolución cubana*

From revolutionary Havana to dystopian Havana. Representations of the city in Cuban cinema

Abstract



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

This essay analyzes the representation of Havana in Cuban cinema projects economic and social relations of its inhabitants through time. In doing so, I choose films made at three different moments in the post-1959 context. In this way, my analysis enters a direct dialogue with public policies and strategies for the conservation and development of urban space within the revolutionary period. First, I analyze the representation of Havana in *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), where the city functions as a proxy between the revolution and the leading intellectual during the first years of the regime. Then I go over *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez, 2006), a short documentary that explores the marginalized spaces of the city through the testimony of illegal Cuban migrants. Finally, I analyze a dystopian Havana in the fiction short *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021).

Keywords: *City; space; Cuban cinema; Havana; Cuban Revolution*

...luego crecen con la gente que las
habita y decaen y
finalmente son olvidadas o
derruidas o se caen de viejas y en
su lugar se levanta otro edificio que
recomienza el ciclo. ¿Linda,
verdad, esa
saga arquitectónica?
Guillermo Cabrera Infante, *Tres
Tristes Tigres*

Lefebvre (2013) planteó una visión crítica de la ciudad y la consideró como un producto social y político, más que simplemente como un entorno físico. Según su perspectiva, la ciudad no es solo una acumulación de edificios y calles, sino un espacio complejo y vivo que refleja las relaciones de poder, las dinámicas sociales y las luchas por el control y la apropiación de ese espacio.

El sociólogo y filósofo francés argumentó que la producción del espacio urbano está influenciada por diferentes actores y fuerzas sociales, incluidos los intereses económicos, el poder político y la cultura. Para él, la ciudad es el resultado de una lucha constante entre diferentes grupos y clases sociales por el control y la definición del espacio. Estos grupos tienen diferentes perspectivas y necesidades, lo que genera conflictos y tensiones en la forma en que se organiza y se vive la ciudad. Si bien su objeto de estudio fue la formación y desarrollo de las sociedades capitalistas, Lefebvre reflexionó también sobre las relaciones entre espacio urbano y poder en el socialismo y los procesos revolucionarios. Para el autor,

una revolución que no da lugar a un nuevo espacio no llega a realizar todo su potencial; embarranca y no genera cambios de vida, tan sólo modifica las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

superestructuras ideológicas, las instituciones, los aparatos políticos. Una transformación revolucionaria se verifica por su capacidad creativa, generadora de efectos en la vida cotidiana, en el lenguaje y en el espacio, aunque su impacto no tenga por qué suceder necesariamente al mismo ritmo y con similar intensidad. (Lefevre, 2013, p. 112).

En el caso especial de La Habana, este concepto de ciudad resulta especialmente relevante debido a las características particulares de esta ciudad y las dinámicas sociales y políticas que la rodean. Desde el aspecto arquitectónico,

La Habana es un caleidoscopio de ciudades. Está La Habana Vieja, que incluye la costanera y los palacios coloniales en la Plaza de Armas. A partir de ahí, La Habana se expandió hacia el oeste. Después de la calle Monserrate, el sitio de las antiguas murallas de la ciudad, viene Centro Habana, el distrito comercial. Si La Habana Vieja se construyó con roca de coral, Centro Habana es de mármol, con el ornamentado Palacio Presidencial y el ampuloso Centro Gallego. Más al oeste está El Vedado, originalmente un suburbio de casas adosadas con pórticos delicadamente columnados, pero ahora el corazón geográfico de la ciudad, con la monolítica Plaza de la Revolución. Al otro lado del río Almendares se encuentra Miramar, que alguna vez fue un elegante barrio de mansiones art déco. Muchos de estos se han convertido en embajadas, y ahora es el barrio diplomático. Frente a la bahía se encuentra el pueblo pesquero de Regla, con un famoso santuario dedicado a la patrona de La Habana, la negra Virgen de Regla¹. (Estrada, 2008, p. 6).

Sin embargo, la configuración y organización del espacio urbano ha sido alterada significativamente con el impacto del régimen socialista existente en la isla desde hace más de sesenta años. La planificación centralizada y la propiedad estatal han influido en la distribución de viviendas, servicios y equipamientos, y han limitado la participación ciudadana en la toma de decisiones sobre el uso del espacio urbano. Estas dinámicas intervienen no solo en cómo se piensa a la Habana real, sino también a la imaginada. La crisis de legitimidad del gobierno cubano y su imposibilidad para intervenir el espacio público y generar una nueva arquitectura, ha proporcionado un mapa sentimental en el cual lo glorioso y lo decadente dialogan de manera estrecha. En ese sentido,

las concepciones modernas de La Habana no solo se extraen del pasado prerrevolucionario de Cuba (simbolizado por su arquitectura colonial, los automóviles fabricados en Estados Unidos en la década de 1950 y los bares icónicos popularizados por escritores extranjeros como Ernest Hemingway y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Graham Greene), sino también del post -período revolucionario que siguió (indicado por imágenes del barbudo [rebelde barbudo], figuras icónicas [incluidos Fidel Castro y el Che Guevara], la era soviética de La Habana, etc.). Sin embargo, desde la década de 1990 estas representaciones se han enredado en las visiones foráneas de la ciudad que surgieron tras los peores años del “Período Especial en Tiempo de Paz” tras el colapso del comunismo en Europa del Este y el cese de los subsidios económicos a Cuba desde la Unión Soviética. (Kent, 2019, p. 3).

Las películas sobre La Habana analizadas aquí operan bajo estas nociones de espacio socialmente construido que refleja y reproduce las relaciones de poder existentes en la sociedad. Tanto *Memorias del subdesarrollo* como *Buscándote Habana* y *Tundra* interrogan a los espectadores sobre cuáles intereses configuran la ciudad en detrimento de las necesidades y deseos de los ciudadanos. Las tres establecen dinámicas simbólicas entre el interior de las viviendas de sus protagonistas y un espacio exterior marcado por elementos contingentes. En *Memorias...* aparece La Habana de los tres primeros años de transformación capital a manos del gobierno revolucionario, desbordada de militares y carteles soviéticos. Aunque el personaje central utiliza estas imágenes para articular la decadencia de un proceso social en ciernes, la elección de espacios icónicos como el malecón y algunos barrios lujosos de El Vedado aún en su esplendor permiten polemizar entre si se quiere representar un declive o simplemente una transformación. Para el momento en que estalla la crisis de los misiles, acudimos a la mutación bélica que sirve de colofón al filme, re-imaginando la ciudad como un espacio de guerra.

Por su parte, en *Buscándote Habana* accedemos a la ciudad de extramuros, marcada por la pobreza extrema, el abandono del Estado y la migración penalizada. El documental presenta a un grupo de personas en viviendas informales, intentando abrirse paso en un contexto que los oprime y no los reconoce.

Finalmente, *Tundra* exhibe una Habana alternativa, sin imágenes icónicas, pero tampoco con insistencia en la pobreza material y la ruina arquitectónica. Dentro de la distopía que representa, los cubanos han aprendido a vivir con el desastre y tratan de salir adelante lo mejor que pueden. La síntesis de una Habana real (calles, parques, gente) con una Habana acechada por monstruos de consistencia pegajosa crea esa ciudad de ensoñación y delirio que es metáfora del desajuste psíquico, político y social de la isla en la contemporaneidad.

La emergencia de la Habana revolucionaria

El filme *Memorias del subdesarrollo*, dirigido por Tomás Gutiérrez Alea y estrenado en 1968, es un ejemplo destacado de cómo el cine puede capturar y analizar la complejidad de una ciudad como La Habana durante un período de transición política y social. Examinaré aquí la representación de La Habana en *Memorias...*, analizando cómo la película refleja los cambios en la estructura social y los conflictos de identidad en el contexto del subdesarrollo.

Desde el año 1959 y durante toda la década de los sesenta, La Habana experimentó una transformación profunda en diversos aspectos. La Revolución cubana y su líder, Fidel Castro,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

implementaron un grupo de cambios de orden político, social y económico con el fin de instaurar un nuevo tipo de sistema de gobierno en el país. En el primer año, por ejemplo, se produjo

la nacionalización de la gran mayoría de la producción industrial y agropecuaria, los servicios públicos y buena parte del mercado interno insular. A principios del año siguiente, en medio de la creciente confrontación con Estados Unidos, la dirigencia revolucionaria anunció que la isla entraba en una fase de transición socialista y se preparó para extender la hegemonía del Estado a todos los sectores de la sociedad, la cultura y la ideología. (Rojas, 2015, p. 14).

La Habana, como capital del país, era el epicentro de estas transformaciones y, al mismo tiempo, el escenario donde se manifestaban los desafíos y contradicciones de esta nueva etapa. Muchas películas cubanas y extranjeras captaron estos cambios durante esos primeros años de transformaciones radicales en la ciudad, desde diferentes géneros y puntos de vista. El propio Gutiérrez Alea ya la había desarrollado en *Las doce sillas* (1962) y *La muerte de un burócrata* (1966), donde aparecen escenas de valor documental sobre la pugna por los espacios públicos, la puesta en crisis de los íconos de la burguesía prerrevolucionaria y la tensión acerca de la representación urbana del nuevo régimen.

La elección formal de *Memorias del subdesarrollo* favorece aún más este interés del cine en la transformación del espacio habanero en la primera década de los sesenta. La inserción de imágenes documentales y de archivo se alternan con el dramatismo de la ficción con la misma intensidad con que compiten los espacios urbanos y el interior de la habitación de Sergio. Por eso no solo resultan llamativos los fragmentos de la partida hacia el exilio de burgueses en el aeropuerto, la captura y posterior juicio de los expedicionarios de Playa Girón y el despliegue de tanques en el malecón habanero durante la crisis de los misiles, sino también las tomas en parques, avenidas, escuelas y otras edificaciones del barrio de El Vedado.

Es importante reparar en el hecho de que la zona capitalina que interesa en el filme no es La Habana Vieja ni Centro Habana, sino El Vedado. Si bien Sergio vive en uno de los apartamentos más altos y lujosos de ese reparto habanero, el motivo de la elección consiste en que la metamorfosis en términos de clases sociales e instituciones estatales puede entenderse mejor en un sitio con la historia cultural y arquitectónica de El Vedado. Como recuerda Natalie Gualy

a lo largo de finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, los residentes adinerados, tanto cubanos como estadounidenses, concentraron sus extravagantes mansiones y el desarrollo inmobiliario en el barrio virgen de El Vedado, particularmente en el área triangulada entre Calle G y Calle 23. Las casas fueron construidas en estilos tradicionales de época; estilos art déco, ecléctico, Beaux-Arts y neoclásico. Mientras los estadounidenses respetuosos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de la ley llamaban a El Vedado su nuevo hogar, la mafia estadounidense lentamente comenzó a infiltrarse en El Vedado como propio al erigir grandiosos hoteles, casinos y clubes nocturnos en el área de La Rampa, el centro comercial de El Vedado. La Rampa consiste en la parte más oriental de la Calle 23 y se cruza con El Malecón. (2012, pp. 18-19).

No en vano la memoria afectiva de Sergio se activa cuando deambula por esas calles de la ciudad. “Aquí vivía Francisco de la Cuesta”, dice la voz de Sergio al pasar frente a una mansión con jardines delante. La mención evoca la ausencia de un amigo de la adolescencia que se marchó a Estados Unidos al igual que su familia, pero también le recuerda a Sergio el despertar de su sexualidad por los prostíbulos de la ciudad.

Esa sociabilidad típica de El Vedado representada por jóvenes blancos de clase media alta que estudiaban en colegios católicos y heredaban negocios familiares al tiempo que disfrutaban del trabajo sexual femenino y los paseos nocturnos en autos descapotables pasó a ser visto rápidamente como un mal del pasado. La Revolución cubana fue el resultado de un enfrentamiento a la dictadura de Fulgencio Batista y su proyección represiva, pero rápidamente el nuevo orden social estigmatizó el periodo republicano como un todo. El solo hecho de vivir en El Vedado, como era el caso de Sergio, incentivaba un prejuicio que podía escalar hasta convertirse en alegato contrarrevolucionario. Manifestaciones de esta índole se dan en el filme tanto a nivel individual como público.

Por ejemplo, el hermano de Elena, la amante de 16 años que acusa a Sergio de violación y por lo cual es llevado a los tribunales, insinúa que este no es revolucionario en base a los únicos elementos que conoce del personaje (su forma de hablar, su manera de vestir y su lugar de residencia). No sabemos dónde vive la humilde familia de Elena, pero podemos reconocer que no son de El Vedado. En otro momento Sergio recibe la visita de unos funcionarios del Ministerio de la Vivienda que, de igual manera, le lanzan miradas incómodas por el solo hecho de poseer un apartamento amplio y lujoso en esa zona.

En el orden público, la representación del desmontaje del orden republicano se percibe de una forma ambigua, pues si bien Sergio menciona más de una vez la condición parasitaria de la burguesía y rechaza el sistema capitalista y su extractivismo en Latinoamérica, tanto sus memorias como sus juicios sancionan el nuevo régimen. El personaje percibe hipocresía y doble moral en una sociedad que discute y enfrenta el racismo y el machismo, pero los reproduce en sus decisiones, su orden institucional y en su vida cotidiana. La destrucción del águila imperial luce, desde el telescopio de su balcón, no como un símbolo del fin del capitalismo, sino como una imagen de la pérdida de armonía en el espacio urbano. Cuando el personaje recuerda con ironía que la paloma de la paz que mandaría Pablo Picasso nunca llegó, interroga al sistema no solo sobre la reparación de los daños a la ciudad en nombre de una ideología, sino también acerca de la finalidad de su propio proyecto arquitectónico. En ese sentido,

toda la película puede entenderse como una meditación sobre los intentos de la Revolución por sobrescribir la ciudad, una meditación que expone las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

estrategias de reconfiguración ideológica del espacio urbano así como los conflictos que este proceso provoca. Sergio cuestiona persistentemente los signos urbanos que la Revolución ha intentado reformular semánticamente para transmitir los nuevos discursos. (Stock, 2014, p. 8).

El personaje fija su mirada sobre los bustos de Martí, los carteles alegóricos a la revolución y la iconografía de Fidel Castro que se expanden por la ciudad, en detrimento de las vidrieras repletas de ropas de marcas europeas y las luces de neón. Con base en estas transformaciones, Sergio enfatiza la condición travestida y ficcional de La Habana. En uno de sus monólogos, dice que le parece “una escenografía, una ciudad de cartón”. Es como si, más allá de la pugna por reelaborar una nueva ciudad, comenzara a ser más importante la representación que la realidad.

Muy al inicio del filme, Sergio toma un bus para regresar del aeropuerto hasta su casa. Es ahí, dentro de un medio de transporte que representa al proletariado y no a la burguesía, donde se sintetizan muchos de los cambios en la fisonomía del espacio urbano. A través de unos planos ejecutados por una cámara inestable que representa la movilidad del bus, notamos no solo que Sergio es el único que lleva traje, sino que además viaja al lado de un miliciano armado con un fusil. Si al interior del aeropuerto, la distinción del vestuario era un índice del carácter económico de la migración, tanto el bus como las calles representan a la población que se quedaba.

Para Daylet Domínguez, “*Memorias del subdesarrollo* logra captar los cambios en declive de la cartografía citadina. Junto al deterioro de la urbe capitalina aparece también la emergencia y configuración de nuevas clases sociales que alteran la fisonomía tradicional de la ciudadanía habanera” (Domínguez, 2011, p. 572). Tanto la ropa humilde como el verde olivo se convertirán en los nuevos indicadores de la órbita revolucionaria en la película, hecho que por un lado festeja la emancipación de los sectores más humildes, y por el otro reacciona ante la militarización extrema.

Esas renegociaciones del espacio urbano son también el resultado de la Guerra Fría. La paloma de Picasso nunca pudo verse en La Habana, pero los carteles publicitarios y otros símbolos de la sociedad capitalista sí fueron sustituidos por la iconografía proveniente de la Unión Soviética. En la película no solo aparecen imágenes de Lenin en grandes vallas publicitarias, sino además las librerías de uso, habituales dentro del recorrido diario de Sergio, inundadas de literatura marxista. Desde la proclamación del carácter socialista de la Revolución cubana en abril de 1961, la presencia del imaginario soviético en la ciudad crece hasta que alcanza un primer tope un año más tarde durante la crisis de los misiles.

Las Habanas marginales en el ocaso del socialismo

Algunas de las películas cubanas producidas por el ICAIC durante las dos siguientes décadas enfatizaron el creciente impacto del gobierno revolucionario en la ciudad, anotando transformaciones arquitectónicas, movimientos poblacionales e impactos de corte legislativo. Por ejemplo, Sara Gómez realizó *De cierta manera* (1974), donde se analiza la puesta en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

marcha del Plan de Ayuda Mutua y Esfuerzo Propio, a través del cual el gobierno revolucionario emprendía su lucha contra la desigualdad social en el espacio urbano. El filme se centra en la construcción del reparto Miraflores, ubicado en uno de los tantos extrarradios de la capital. El sitio albergaría a los vecinos de Las Yaguas, una zona para residentes obreros. “En el imaginario nacional, —anotó Víctor Fowler— Las Yaguas encarnaba la imagen de una población degradada sin esperanza de integración social, con una alta proporción de negros y altas tasas de analfabetismo, desempleo, prostitución, alcoholismo, drogadicción y violencia en general” (2021, p. 92). Aunque la película legitimó las reformas urbanas del gobierno, enfatizaba la necesidad de ir más allá de un simple traslado habitacional, como si el espacio por sí solo pudiera transformar poblaciones. De hecho,

los hombres y mujeres que fueron trasladados hacia esos nuevos barrios tenían allí mejores condiciones de vida, pero seguían reproduciendo sus hábitos y costumbres inmemoriales. En poco tiempo, como se encarga la propia Sara de mostrar en el filme, las casas de Miraflores estuvieron prácticamente destruidas, vandalizadas, descuidadas. (García Yero, 2017, p. 244).

En los ochenta, directores como Juan Carlos Tabío comentaban las negociaciones al interior del espacio urbano en los filmes *Se permuta* (1984) y *Plaffo demasiado miedo a la vida* (1988). Quedaban atrás los tiempos en que los males de la burocracia se codificaban en comedia surrealista como *La muerte de un burócrata*, pues dos décadas más tarde ya se había cosificado en un sistema administrativo que la volvía parte de la vida cotidiana. A diferencia de lo que sucede en *De cierta manera*, en *Se permuta* el Estado no organiza los desplazamientos poblacionales, sino que son los propios ciudadanos con el amparo de una ley los que aprovechan esas pequeñas zonas de movilidad.

El colapso de la Unión Soviética y la profunda crisis económica que esto conllevó para la isla transformaría la ciudad en la siguiente década de una manera que, aunque predecible, fue inesperada. El relato nacional en torno al Periodo Especial se construyó como una ficción apocalíptica. En la televisión cubana se hacían constantes llamados al patriotismo y la resistencia. El propio Fidel Castro, en una de aquellas emisiones nocturnas, introduce un nuevo concepto histórico, según el cual los cubanos estaban viviendo todas las épocas heroicas a la misma vez (las contiendas del 68 y del 95, el asalto al Cuartel Moncada, la victoria de Playa Girón y la Crisis de Octubre). Si en algún momento existió una nostalgia por ese pasado bélico, la heroicidad del presente equilibraba esa pérdida. Para Castro, desafiar las penurias materiales del nuevo periodo constituía una prueba aún más difícil y digna para los principios de justicia del proceso revolucionario.

El deterioro y la ruina de la ciudad infiltran las relaciones sociales en películas como *María Antonia* (Sergio Giral, 1990) y *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío), así como en *Madagascar* (1994) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez.

Los edificios en ruinas, los espacios abandonados, las calles vacías, oscuras o tomadas por ciudadanos a pie o pedaleando para resolver su existencia se convierten en símbolos de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pérdida y la desesperanza que caracterizaron al Período Especial. Durante esta década, la representación de la ciudad fue el resultado de la crisis social del país, pero también de la encrucijada existencial de sus pobladores.

El cine de ficción contribuyó a moldear los límites y las posibilidades de la representación de la crisis social de La Habana durante el Periodo Especial. Sin embargo, otras modalidades genéricas ampliaron estas exploraciones con resultados notables. El documental de puesta en escena *Suite Habana* (2003), también dirigido por Fernando Pérez, recreó la vida cotidiana de diferentes personas en la ciudad no solo para reflejar nuevas estrategias de negociación del contrato social dentro de las ruinas, sino también la capacidad de resiliencia de los habitantes de La Habana frente a la adversidad. Las historias de esperanza y dignidad ayudaron a manejar una representación menos pesimista de La Habana en la entrada de un nuevo milenio, aunque la ausencia del Estado en el proceso implicaba el deceso del sistema socialista.

Esta relación conflictiva entre el Estado y los individuos en el contexto de la ciudad es uno de los temas centrales del documental *Buscándote Habana* (2006), de Alina Rodríguez. En esta sección del ensayo analizaré la representación de una Habana marginal, habitada por migrantes internos que constituyen un nuevo desafío para la estabilidad no solo de la ciudad, sino también del Estado.

Si *Suite Habana* decide narrar sus historias de vida junto a muchas de las calles, esquinas y edificaciones emblemáticas de La Habana conocida, el filme de Rodríguez se va a las zonas más pintorescas de la periferia capitalina. Muchos de los nuevos realizadores de la facultad de medios audiovisuales durante esa época, hastiados del centro de la ciudad y sus ruinas, decidieron “realizar su ejercicio docente en los asentamientos ilegales de San Miguel del Padrón, Regla y Guanabacoa. Era importante documentar lo que allí ocurría y que los medios parecían ignorar” (Arcos, 2022).

Aunque el cortometraje ganó varios premios, entre ellos, mejor documental en el Festival Santiago Álvarez, el premio Sara Gómez en el Festival de cine de La Habana, y la mención especial en la Muestra Joven ICAIC, su filmación estuvo marcada por la censura. En la primera década del nuevo milenio se vivieron intensas campañas propagandísticas en la isla, marcadas por una necesidad de “recuperar valores revolucionarios” que se habían deteriorado masivamente con la llegada del Periodo Especial y la consecuente crisis de credibilidad del marxismo. En aquellos años Fidel Castro impulsó la Batalla de Ideas, con los reclamos por el regreso del niño Elián, primero, y la excarcelación de los cubanos involucrados en una red de espionaje a los que rebautizaron en la isla como “cinco héroes”, después.

Durante años la propaganda política alternaba entre las concentraciones masivas sistemáticas (llamadas Tribunales Abiertas) y los extensos programas televisivos para ejercicios estériles de reafirmación del sistema político cubano (las Mesas Redondas); un documental sobre un grupo de familias abandonadas y hostigadas por el gobierno no podía ser bienvenido.

Buscándote Habana es un documental de observación, que resultó de un grupo de entrevistas a migrantes de Camagüey y el Oriente del país que viven en condiciones precarias en diferentes sitios de La Habana. Unos se asentaron en repartos insalubres de San Miguel del Padrón, otros en las afueras de Casablanca, en el municipio Regla. También hay residentes de Santa Fe, en Playa, de la Planta de asfalto de Guanabacoa y el antiguo hotel Bristol, en Centro



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Habana. El panorama amplio que mostró la realizadora en menos de 24 minutos interpelaba a los aparatos legislativos del Estado y sus mecanismos coercitivos.

La exploración de estas zonas de la ciudad invita además a reflexionar no solo sobre los diferentes tipos de desigualdad que crecían entre los habitantes de La Habana, sino entre los de la capital y el resto del país. Aunque el cortometraje, a través de estas comunidades indocumentadas, demuestra cómo el espacio urbano refleja las relaciones sociales, políticas y culturales de la sociedad cubana, también insiste en sus capacidades de resistencia. Para ellos, el regreso no es una opción, y aunque son de diferentes provincias y ciudades del centro y el oriente del país, constituyen comunidades en constante lucha contra las adversidades tanto de la naturaleza como del Estado.

Las condiciones en los asentamientos informales de Cuba son perjudiciales para la salud y la seguridad de sus residentes. El nivel de desarrollo en estos asentamientos varía, algunos tienen infraestructura eléctrica y de plomería construida por la comunidad, mientras que otros son una colección de refugios rudimentarios. Los residentes trabajan juntos como comunidad para expandir y desarrollar sus asentamientos. A pesar del nivel de desarrollo relativamente alto en algunos de estos asentamientos, el gobierno cubano se niega a otorgar a los residentes un estatus legal, lo que les impide obtener las necesidades básicas como alimentos, atención médica y empleo. Debido a las malas condiciones en las provincias rurales del oeste del país, estos asentamientos seguirán creciendo si el gobierno cubano no toma medidas. (Black, 2022, p. 10).

Buscándote Habana ha capturado estas dinámicas y ha mostrado cómo los habitantes de esas comunidades crean y negocian su propia identidad a través de la interacción con el espacio urbano. Su lucha contra el desprecio y la burla de los habaneros forma parte de esta negociación. María, mujer natural de Guantánamo, dice que la tratan “como si tuviera lepra”, al tiempo que las opiniones negativas de los vecinos habaneros acerca de los migrantes orientales en el documental insinúan una pugna al interior de la ciudad que reproduce tipos de xenofobia, racismo y clasismo.

En franca contraposición con el Sergio de *Memorias...*, los personajes de este documental no son intelectuales, ni habaneros, ni de la clase burguesa que huyó del país luego de los sucesos de 1959. Sus percepciones de La Habana están en el lado opuesto, incluso, después de la crisis económica y de legitimación política sufrida por el gobierno durante el Periodo Especial. Es el caso de Pascual, un guantanamero del asentamiento de El Cuncuní, en San Miguel del Padrón, cuando dice que muchos han ido de visita a La Habana y manifiestan malestar al regreso a sus ciudades y pueblos natales. En contraste, se pregunta “por qué en La Habana se vive de esta forma. Y por qué nosotros aquí [en Oriente] no podemos tener una vida decorosa... y de adquisición como se vive en La Habana”. Por su parte, María dice que en Guantánamo “hay mucho atraso”, para luego ir a ejemplos concretos como la mala alimentación de acuerdo con los suministros de comida del gobierno local.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Para ellos, La Habana no es “la Tegucigalpa del Caribe” como lo era para Sergio en esos primeros años de la Revolución. Desde este horizonte de expectativas, La Habana es el espacio de realización tanto personal como profesional, y todas sus demandas se dirigen a las restricciones que el Estado le impone para lograrlas. Dice Fidel, uno de los entrevistados, que “los ilegales” son perseguidos como si fueran “contrarios al gobierno”, una categoría que es mencionada con toda la intención de generar una idea de abyección en sus interlocutores. Casi al final del corto, el indocumentado de origen santiaguero comenta que vive en La Habana desde el año 1989, o sea, durante casi veinte años sin una solución de parte de las autoridades competentes.

Es precisamente Fidel el que mejor representa este señalado contraste con el personaje de *Memorias...* interpretado por Sergio Corrieri. Si la identidad de este descansaba en su distancia, sus críticas y el rechazo con el proceso revolucionario, aquel insiste todo el tiempo en reafirmarse como patriota. No solo habla con orgullo de su nombre, sino que además bautizó a su hijo más pequeño con el nombre de Elián, como el niño protagonista de la Batalla de Ideas unos años atrás. El santiaguero echa mano a un panteón de héroes de las guerras de independencia o al propio Fidel Castro, nacidos todos en la zona oriental del país, para dinamitar la discriminación por la vía del nacionalismo promovido por el propio régimen revolucionario. Si con toda tranquilidad Sergio dice a los inspectores de vivienda no trabajar, Fidel solo pide “que lo dejen trabajar” y “que dejen a sus niños vivir”.

Sin embargo, los habitantes de estos asentamientos ni siquiera son “el pueblo” al que se refiere Sergio constantemente para aludir a los supuestos privilegiados del nuevo régimen. El sociólogo Pablo Rodríguez, a quien la realizadora entrevista en el documental, los relaciona con el síndrome de Las Yaguas, lo cual constituye una alusión directa a *De cierta manera*. Dentro de esta conexión, no solo se habla a un grupo poblacional marginalizado, sino a una parte de la ciudad que no entra en ninguna de las definiciones de pueblo ofrecidas por el gobierno. Hay un momento en que el documental resalta una reflexión de Asterio, natural de Guantánamo, ahora vecino en el asentamiento de Casablanca. El joven de piel oscura se refiere al cartel a la entrada de La Habana donde se lee “Bienvenido a la capital de todos los cubanos”, para cuestionar su propia identidad. Si él no es bienvenido a la ciudad, entonces no se le considera cubano.

Esta crisis existencial interroga directamente a una sociedad que aseguró haber llegado para proteger a los humildes en detrimento de los burgueses como Sergio. Sin embargo, el documental muestra el desamparo a través de esas vistas panorámicas por los extrarradios de la ciudad, y a través de las demandas de estas personas vulneradas por su lugar de nacimiento.

La síntesis de ese malestar lo articula una mujer llamada María, que ha tenido que inventarse una vivienda al interior de la piscina en desuso del desmantelado hotel Bristol. La señora, natural de Camagüey, después de mostrar las condiciones precarias en que ha habilitado ese espacio tan anacrónico en que vive, enfatiza a cámara que “esta Revolución no deja a nadie desamparado”. Su afirmación recuerda, por la seriedad en que se articula la ironía, al momento en que Sergio declama la conocida frase “esta revolución ha dicho basta, y ha echado a andar”, gritada por Fidel Castro en la Segunda Declaración de La Habana. Las fotografías, los carteles y los planos generales del documental de Rodríguez reniegan de la efectividad de ese papel



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

proteccionista del Estado, mientras exhiben una Habana posrevolucionaria que termina el ciclo de representación abierto en el filme de Gutiérrez Alea.

La Habana distópica del postsocialismo

Cuando José Luis Aparicio Ferrera estrenó *Tundra* (2021) en el Festival de cine de Sundance, en Estados Unidos, habían transcurrido quince años de aquel ejercicio cinematográfico realizado por Alina Rodríguez. Durante este tiempo, no solo La Habana había cambiado radicalmente, sino la política y la sociedad de la isla. Para ese entonces, Cuba estaba gobernada por Miguel Díaz Canel, el primero sin el apellido Castro desde 1959. Fidel, quien cesara de su cargo en 2006 a causa de una enfermedad, moriría una década después a la edad de 90 años. Por su parte, su hermano Raúl le sucedió al frente de los consejos de Estado y de ministros hasta el 2018, cuando solo ostentó el cargo principal en el Partido Comunista. Desde entonces sus apariciones son esporádicas, lo cual intensifica el vacío simbólico de la nueva época posrevolucionaria.

En una entrevista con el periódico digital *Diario de Cuba*, Aparicio calificó su película de la siguiente manera:

Es una representación distópica de La Habana contemporánea, cuenta la realidad cubana de hoy a través de los filtros del cine de género, de la ciencia ficción, el fantástico, el cine negro, el horror. No es una película para entender Cuba, sino para sentir lo que es la Cuba de hoy, este espacio opresivo, siniestro, enrarecido, con una atmósfera cargada y donde es muy difícil concretar los deseos. (Lezcano, 2022).

En esas declaraciones, el realizador reafirma su distancia con los paradigmas analizados con anterioridad en este ensayo, interesados en ofrecer representaciones científicas de la ciudad, ya desde el punto de vista intelectual, político, sociológico o antropológico. Aunque cada una de estas categorías aparece de una u otra manera en este corto de treinta minutos de duración, su director las libera de conexión directa con la ciudad real para desarrollar una reflexión artística de las preocupaciones y tensiones presentes en la sociedad cubana actual.

Thomas Horan inicia su estudio sobre el deseo y la empatía en las sociedades distópicas del siglo XX con una cita de Erika Gottlieb donde se recuerda que “una de las características más conspicuas de [...] la ficción distópica [consiste en] que una vez que permitamos que el estado totalitario llegue al poder, no habrá vuelta atrás” (Horan, 2018, p. 1). A diferencia de la distopía de las ficciones occidentales del pasado siglo, en las del cine cubano contemporáneo no hay referencia al estado totalitario como síntoma, sino como realidad. Tanto en filmes distópicos inscritos en el entorno habanero, por ejemplo, el largometraje de ficción *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2010) y el medimetraje documental *Terranova* (Alejandro Alonso y Alejandro Pérez, 2020), como en donde se recrea una ciudad abstracta, por ejemplo, en *No Country for Old Squares* (Yolanda Durán Fernández y Ermitis Blanco, 2015) y *Gloria eterna*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(Yimit Ramírez, 2017), se entabla un diálogo directo con la sociedad cubana y su sistema de gobernación.

En el espacio urbano de *Tundra* los habitantes han normalizado la crisis social y política de su entorno, y si bien La Habana es un espacio habitado por monstruos, no hay épica ni esquemas de supervivencia posapocalíptica. Si bien la trama centra su atención en Walfrido Larduet y su búsqueda obsesiva de una mujer vestida de rojo, la ciudad que permanece en el fondo emerge como un elemento definitorio. Larduet (un impecable Mario Guerra) vive en un asentamiento no muy diferente a los filmados por Alina Rodríguez en su documental. Las paredes frágiles, las calles sin asfalto y el hacinamiento del barrio remite a aquellos emigrantes ilegales, pero con la diferencia de que al personaje del corto de ficción no parece importarle su precariedad.

Como si esto fuera poco, en una de las pesquisas propias de su trabajo de inspector de la empresa eléctrica, se traslada a otro asentamiento de construcciones informales rodeado por la pobreza y la desolación. El mundo distópico elaborado por Aparicio se parece más a *Buscándote Habana* que a *Memorias del subdesarrollo*. Después del hallazgo de un fraude eléctrico en una de las viviendas del caserío, Laurdet le impone una multa severa al infractor, quien vive con su esposa, una hija adolescente y un pequeño recién nacido. Aunque José (Jorge Molina) vive en condiciones similares o peores a Laurdet, este último no demuestra un ápice de solidaridad. Es como si su cargo de funcionario público le impusiera una lealtad al Estado por encima de la ciudadanía. El protagonista ni siquiera cede cuando, ya en la calle, la hija del infractor lo intenta sobornar alegando la desesperación de su padre y la crisis nerviosa de su madre. Sin embargo, la niña lo perseguirá durante todo el metraje, segura de que en algún momento el incorruptible agente aceptará el soborno, como es usual en las sociedades precarias. La rutina de Laurdet se completa con sus horas de oficina, representada como un sitio analógico inundado por el traqueteo de las máquinas de escribir y el hacinamiento propio de la sobresaturación de las plantillas laborales de los aparatos burocráticos del Estado.

Las fantasías sexuales del protagonista, su rectitud ante la infracción, los asentamientos precarios y la lúgubre oficina donde se trabaja solo adquieren una dimensión de extrañeza con la presencia de esos monstruos que parecen una mezcla de pulpo y parásito de proporciones enormes. Estos aparecen en el interior de las viviendas de Laurdet y de José García, pero también en la oficina y en los espacios públicos. A diferencia de *Juan de los muertos*, donde la extrañeza está encarnada por una epidemia zombi que amenaza la vida de los ciudadanos, los monstruos de *Tundra* parecen seres inofensivos. Sin embargo, “este motivo enturbia el hábitat de *Tundra*, y dota de un matiz surreal el ambiente (post)atómico que abraza al relato” (Pérez, 2021).

Si bien las construcciones del espacio en mundos distópicos representan el auge de la globalización, el consumismo, la inmigración, la modernidad tecnológica y el sobredesarrollo de las sociedades capitalistas tal y como lo estudia Diana Palardy (2018, p. 12), en filmes como *Tundra* se exploran las implicaciones de vivir en un mundo al margen de todos estos indicadores. Sin embargo, Aparicio evita la exposición del delirio propagandístico del régimen cubano. Incluso, en las oficinas hay ausencia de esa iconografía patriótica que ha intervenido por décadas tanto el espacio público como los interiores de La Habana real. En su lugar, la ciudad está intervenida por unos volantes con la conocida imagen del trébol radiactivo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La analogía entre la radioactividad y las formas políticas de la ideología es evidente, en tanto la ideología (que opera bajo una estructura de invisibilidad al igual que los flujos radiactivos) provoca efectos concretos en la realidad. Los monstruos que se multiplican por la ciudad de Walfrido Laurdet pueden ser mutaciones provocadas por los efectos de la radiación, pero en el sustrato emerge una alegoría del declive del sistema político imperante en la isla. La conexión entre monstruosidad y decadencia política se evidencia, además, a través de la imposibilidad para nombrarlas en sus respectivas realidades.

En La Habana real hay consecuencias represivas para los que se atreven a hablar en contra del Estado, mientras un notable grupo de la población aprendió el doloroso ejercicio de callar o referirse al Estado o sus gobernantes en forma de metáforas. En el corto, Laurdet y su compañero de oficina se refieren a los monstruos como “aquello”. Aunque están en todas partes y sus efectos nocivos son patentes, los sujetos han asimilado el simulacro como forma de vida.

Otra de las características del corto de Aparicio es su definición del personaje a partir de su deseo sexual hacia la mujer de rojo interpretada por Nancy Alpízar. Si bien el personaje se traslada de un lado a otro de la ciudad por cuestiones de trabajo, en otros momentos lo hace impulsado por esa búsqueda obsesiva. En ese punto, *Tundra* construye estrategias para representar la ciudad a la manera de *Memorias del subdesarrollo*, pero si en esta Sergio se presenta como un “mujeriego misógino y escritor empedernido” (Baron, 2014, p. 34), en aquella Walfrido sufre de una carencia afectiva y sexual. De hecho, el crítico Ángel Pérez ha leído *Tundra* como una alegoría sobre la frustración del deseo masculino, en tanto el corto

es el relato de un hombre que enfrenta, en el ocaso de su edad adulta, una contundente crisis de masculinidad, expresada en una aguda insatisfacción e impotencia sexual. Los cuerpos monstruosos que invaden la realidad del protagonista no son más que excrecencias del fracaso de sus fantasías masculinas, la exteriorización de su impotencia erótica. (2021).

Si en este subgénero de ficciones especulativas, “el sexo funciona como un portal a través del cual el ciudadano en el centro del mundo distópico vislumbra la idea tanto de liberación política como de una dignidad humana trascendente” (Horan, 2018, p. 1), en el mundo de *Tundra* solo hay regresión o, cuando menos, inercia. No está aquí el sujeto prototipo de Sergio que, aunque no participa de la construcción de la sociedad, señala sus males. Tampoco sujetos al estilo de *Buscándote Habana* que, siendo ignorados por el Estado, aspiran a una superación y presentan su inconformidad ante las irregularidades del sistema.

La disfuncionalidad de Laurdet es el resultado de un horizonte donde el mal está normalizado y a los sujetos no les queda alternativa para seguir funcionando. Los adultos deben trabajar y pagar sus cuentas, y los niños jugar en los parques de la ciudad mientras aceptan la presencia de estos monstruos de textura viscosa. Recibir un pequeño soborno o quejarse por lo bajo porque estos extraños le van quitando sus espacios vitales son algunas formas de rebelión ante una sociedad enferma.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En este ensayo he analizado la representación de La Habana en tres filmes de diferentes momentos de la historia contemporánea de Cuba. Primero, la recomposición de la ciudad tras la llegada de la revolución en 1959 y la consiguiente desarticulación de los viejos símbolos burgueses. A través del filme *Memorias del subdesarrollo* y su personaje central, revisé cómo se establecen nuevas relaciones de poder en la ciudad que vive una refundación. En *Buscándote Habana* analicé la representación de una Habana abandonada por las instituciones del Estado, mientras sus habitantes demandan firmemente su necesidad de inclusión y el deseo de participar en la construcción de la sociedad. Finalmente, en *Tundra* reflexioné en la forma en que una representación distópica de La Habana propone un entendimiento del presente y el futuro de un país que sufre un estancamiento político y un vacío de poder.

Referencias bibliográficas

- Aparicio Ferrera, J. L. (Dir.). (2021). *Tundra*.
- Arcos, G. (2 de mayo de 2022). Flash back o de cómo el hábito no hace una Revolución. Recuperado de <https://jovencuba.com/flash-back-revolucion/>
- Baron, G. (2014). Memorias del subdesarrollo. In A. M. Stock, *World Film Locations: Havana* (p. 34). Chicago: Intellect Books.
- Black, Z. (2022). Correcting the Income Opportunity Gap in Public Schools. *Journal of Youth Scholarship*, 9-14.
- Domínguez, D. (2011). Ciudadanía, cuerpos y subjetividades marginales en Memorias del subdesarrollo y El Rey de la Habana. *Revista de Estudios Hispánicos*, 45(3), 571-592.
- Estrada, A. J. (2008). *Havana: Autobiography of a City*. Nueva York: Macmillan.
- Fowler Calzada, V. (2021). Neither Farms nor Coffee Plantations: Urban Spaces and Cultural Contours in the Script and on the Screen. En S. Lord y M. C. Cumaná, *The Cinema of Sara Gómez. Reframing the Revolution* (pp. 87-122.). Bloomington: Indiana University Press.
- García Yero, O. (2017). *Sara Gómez. Un cine diferente*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Gómez, S. (Dir.). (1974). *De cierta manera*.
- Gualy, N. (2012). *Reconnecting Cuba's Waterfront: An Urban Strategy for Post-Revolution Havana* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/21897>
- Gutiérrez Alea, T. (Dir.). (1968). *Memorias del subdesarrollo*.
- Horan, T. (2018). *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Charleston: Palgrave.
- Kent, J. C. (2019). *Aesthetics and the revolutionary city*. London: Springer International Publishing.
- Lefevre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lezcano, W. (25 de agosto de 2022). "Tundra no es una película para entender Cuba, sino para sentirla", dice el cineasta José Luis Aparicio. *Diario de Cuba*. Recuperado de https://diariodecuba.com/cultura/1661436710_41788.html



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Palardy, D. Q. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Pérez, Á. (17 de octubre de 2021). “Tundra”, arriesgado cortometraje del cubano José Luis Aparicio, tendrá su estreno mundial en Río de Janeiro. *Rialta*. Recuperado de <https://rialta.org/tundra-arriesgado-cortometraje-del-cubano-jose-luis-aparicio-tendra-su-estreno-mundial-en-rio-de-janeiro/>
- Rodríguez, A. (Dir.). (2007). *Buscándote Habana*.
- Rojas, R. (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. Madrid: Turner.
- Stock, A. M. (2014). Havana. City of the Imagination. En Autor (Ed), *World Film Locations: Havana* (pp. 6-7). Chicago: Intellect Book.

Notas

¹ Al igual que esta, todas las traducciones de la bibliografía consignada en inglés en este ensayo fueron realizadas por Reynaldo Lastre.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El paisaje portuario, repositorio de la historia habanera

Yaneli Leal del Ojo de la Cruz

Universidad Politécnica de Madrid, España

yaneli85@yahoo.es

ORCID: 0000-0003-1017-2087

Recibido 16/03/2023 Aceptado 20/05/2023

Resumen

Desde la perspectiva del paisaje se pretende ofrecer una valoración patrimonial del puerto habanero, entendiendo que constituye un paisaje histórico cargado de significados trascendentales para La Habana. El reconocimiento de la herencia cultural de la bahía y de los vínculos históricos establecidos con la ciudad y su población resultan clave en la regeneración de sentimientos afectivos y en la conservación de la esencia del lugar. De ahí que sea fundamental su valorización patrimonial desde una visión en sistema que analice el proceso histórico, el contexto físico, las manifestaciones materiales e inmateriales, sus interrelaciones, los vínculos con la ciudad y su proyección hacia el mundo. Para la elaboración de este artículo se utilizaron métodos teóricos y empíricos de análisis cualitativo en correspondencia con las prácticas habituales de estudio del paisaje, la observación del sitio y el análisis de documentos e imágenes.

Palabras clave: *paisaje portuario; Habana; patrimonio cultural; interpretación*

The Landscape of the Port: A Repository of Havana's History

Abstract

This paper aims to provide a heritage assessment of the Havana port from a landscape perspective, recognizing it as a historical landscape that holds significant meanings to the city. Understanding the cultural heritage of the bay and the historical connections it shares with the city and society is crucial for nurturing affective feelings and preserving the essence of the place. Therefore, a comprehensive heritage valuation is necessary, taking into account



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a systemic approach that analyzes the historical processes, physical context, tangible and intangible manifestations, their interrelationships with the city, and their projection onto the world stage. Theoretical and empirical methods of qualitative analysis were employed in this article, aligning with standard landscape research practices, including on-site observation and the analysis of documents and images.

Keywords: *landscape; port; Havana; cultural heritage; interpretation*

Entre todas las lecturas que visualizan los conflictos de una ciudad degradada, donde los problemas de la infraestructura urbana agravan la delicada situación social de una capital subdesarrollada, entre las posturas de extrañamiento y enajenación, los estudios del patrimonio se abren paso en la búsqueda del sustrato histórico y cultural que permita reconectar hombre y ciudad, y afianzar sus afectos y sentido de pertenencia. En la interpretación e interrelación de los múltiples objetos de valor patrimonial que han ido reconociéndose en las últimas décadas, se ha definido la percepción del paisaje que los involucra, y que se consolida a partir de ellos. De la apreciación aislada de monumentos se ha pasado a la valoración del conjunto, lo que ofrece una percepción integral de la riqueza y variedad del patrimonio mueble, inmueble e inmaterial en él contenido. De este modo, el estudio del paisaje se convierte en la plataforma teórica para una más completa interpretación de la ciudad, si se entiende el paisaje cultural “como el registro del ser humano sobre el territorio, como un texto que se puede escribir e interpretar” (Sabaté, 2008, p. 253), pero también como “la capacidad de otorgar sentido cultural a la existencia y, por ello, a nuestra relación con el medio” (Martínez de Pisón, 2007, p. 329). Es decir, estudiar el paisaje como expresión de la cultura en el más amplio sentido de la palabra, lo que lo conecta muy fácilmente al campo del patrimonio.

La perspectiva del paisaje resulta por ende imprescindible en el análisis territorial, económico y cultural de un espacio como la bahía habanera, ya que permite reconocer la influencia del puerto y su industria a nivel urbano, social, económico y cultural; así como la hegemonía, en apariencia evidente, de elementos dedicados al transporte, el comercio, la producción, la infraestructura técnica y la transformación de energía. La riqueza que aporta cada componente del paisaje, en sumatoria, lo identifican como valioso objeto del patrimonio cultural, tal vez como su expresión máxima, al ser un auténtico contenedor de patrimonios.

De esta forma, el paisaje portuario se considera el resultado de un proceso cultural asentado en el tiempo de interacción del hombre con su entorno, y en los usos y transformaciones ejercidos. El puerto actual es visto como el resultado de cinco siglos de intensa actividad, medular en la conformación de La Habana y su desarrollo, con huellas culturales evidentes de cada etapa transitada a partir de los significados socialmente compartidos y de los elementos que crean acentos en la panorámica visual. En su estudio la dimensión histórica y social ofrece claves importantes en el desciframiento de los rasgos identitarios y de lo que entendemos por patrimonio. A su vez, la identidad es lo que engrana el mecanismo de hacer y rehacer el paisaje, el efecto de marca y matriz que Agustín Berque reconoce en el mismo; a partir del cual se expresa la obra de una cultura determinada, pero con el que también se establecen sus esquemas de reproducción (Berque, en Mezquita y Pierotte, 2018, p. 80). En su doble condición para la percepción y la concepción, a través de la identidad se visualizan los eslabones de un proceso en cadena, al que también se suman las influencias externas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La carga semántica del paisaje conecta la identidad con otro concepto muy antiguo y manejado por los especialistas, la esencia del lugar o *genius loci*. Citando a Norberg-Schulz, Alejandro García Hermida entiende que el *genius loci*

encuentra dos funciones psicológicas fundamentales: orientación e identificación, la primera con un significado puramente topológico, la necesidad de saber dónde se está, y la segunda como capacidad para definir la identidad de la persona a través de su identificación con determinados lugares. (García Hermida, 2018, p. 110).

Con ello se establecen lazos de empatía que le confieren al paisaje una carga ontológica, que asienta de forma cíclica su significado para la sociedad. Sobre este particular agrega García Hermida:

Tendemos a definir nuestra propia identidad no sólo con nosotros mismos, sino también a través de nuestros vínculos sociales y de nuestros lazos con determinados lugares ... al tiempo que el ser humano ha ido olvidando progresivamente sus tradiciones y renunciando a sus principales referencias locales, ha surgido en él un creciente temor a la pérdida de su identidad, tanto colectiva como individual...

Los entornos que conservan su condición de lugares se convierten por ello en uno de los más importantes recursos para fundamentar esa solidez, ese arraigo. (García Hermida, 2018, pp. 109-110).

Esta relación emocional —y de dependencia—, establecida con el paisaje, lleva al reconocimiento de fenómenos como la topofilia¹, que como herramienta tiene un gran valor y efecto movilizador para la gestión del patrimonio y que, según el doctor en Filosofía Francisco Garrido, forma parte de una estrategia global de resiliencia socioecológica (Garrido, 2014, p. 65).

Este artículo propone una breve interpretación del paisaje portuario habanero, que durante siglos fue el centro neurálgico de la ciudad. Para ello realiza una breve reconstrucción histórica que posibilita la identificación y comprensión de los elementos esenciales en su conformación, la relación que han tenido con la ciudad, las diferentes maneras en que han sido apreciados y los significados que mantienen para La Habana. Todo lo cual ha tenido un espacio importante en el arte y la literatura a lo largo de la historia, lo que las convierte en valiosas herramientas para el análisis.

La imagen del puerto ha sido la más reproducida y conocida de la capital, y reúne múltiples signos culturales. No obstante, no todos sus componentes han alcanzado el mismo grado de reconocimiento, lo que impide la valoración integral del conjunto en toda su riqueza y complejidad. Ejemplo de ello es el patrimonio industrial, base sustancial del paisaje que fundamenta su transformación, las principales actividades allí desarrolladas y la conformación



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de su población y algunos saberes; constatable a partir de aspectos tan variados como la toponimia, los modelos de desarrollo urbano, las tipologías arquitectónicas, los oficios, instituciones y asociaciones que han existido, entre otros.

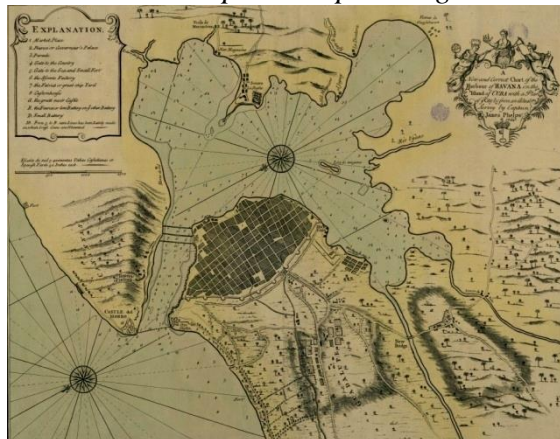
La Habana fue ante todo su puerto

Descifrar el paisaje de la bahía de La Habana implica entender el proceso de fundación de la ciudad misma, los intereses que motivaron su desarrollo, su situación durante siglos como parte de un circuito comercial internacional sostenido pero cambiante, la infraestructura técnica y de servicios creada en derredor y promovida por la actividad del puerto, las características de su *hinterland* y las políticas comerciales que acompañaron su progreso industrial. De esta forma, se comprobará que la industria es el elemento que ha ofrecido unidad al paisaje portuario y continuidad a su análisis histórico asentado en los cambios tecnológicos.

Durante la mayor parte de su historia, La Habana fue su puerto, ya que puerto y ciudad nacieron juntos, creando durante los primeros cuatro siglos coloniales una estrecha relación de interdependencia asentada en las funciones asumidas por ambos, con gran impacto en la sociedad y, en sentido general, en la configuración del paisaje cultural que caracteriza el entorno de la bahía, cuyos símbolos y significados se extienden a la ciudad moderna.

Figura. 1

Plano de la bahía de La Habana realizado por el capitán inglés James Phelps, en 1762



Nota. Véase la forma de trébol a la que conduce el canal de entrada, y a cada lado de este la elevación de la cabaña y el centro histórico de la Habana Vieja, ya consolidado en esta fecha junto al puerto, así como las áreas de cultivo aledañas enlazadas por caminos.

Fuente: Biblioteca Nacional de España.

La fundación del puerto de La Habana, con un propósito claramente definido y en un momento coyuntural para la dominación española de América, impuso un ritmo de desarrollo acelerado y continuado de este enclave, el cual se manifiesta en la evolución constructiva y transformativa de la rada y su núcleo urbano, así como en las labores que fue incorporando, primero como puerto escala principal de la Carrera de Indias y *entrepôt* del comercio con América, y luego como *gateway* o puerto cabecera de la industria azucarera, base sustancial de la economía cubana desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta bien avanzado el XX. La condición clave del puerto como espacio de abrigo, provisión, intercambio y comercio exterior



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y con otros pueblos de Cuba, le convirtió en el dinamizador urbano del territorio inmediato. La ciudad nació entonces como un espacio dependiente del puerto, con el que compartió su papel político y económico, y del que asumió muchos significados.

Los primeros siglos representaron el momento de mayor vocación marinera de La Habana. El intenso intercambio mercantil con la metrópoli y las colonias americanas, incluido el contrabando, favoreció el rápido desarrollo de las actividades terciarias, de construcción y reparación naval, de fundición de cobre, y la edificación de un elaborado sistema de defensa que absorbió los mayores recursos materiales y humanos. Su ejecución condicionó la presencia en La Habana de ingenieros militares, maestros de obra y maestros canteros que durante todo el período colonial también asumieron importantes obras civiles y religiosas, así como de planeamiento urbano.

Por la fuerza de su significado como bastión del poder colonial, las fortificaciones fueron tempranamente erigidas en símbolos de la ciudad. Hasta hoy conforman el conjunto arquitectónico de mayor notabilidad del puerto y por su trascendencia fueron incluidas en la declaratoria de Patrimonio Mundial, como marca indiscutible de la relevancia de La Habana en el contexto caribeño.

Considerando la escasa transformación del paisaje natural de la bahía durante los primeros siglos coloniales, debieron percibirse mucho más majestuosas, nunca opacadas por el centro urbano que se consolidaba junto a los muelles principales, ni por el conjunto de embarcaciones que allí permanecía. Según coinciden en afirmar los viajeros de esos tiempos, a pesar de la atracción visual que ejercían la masa de edificios coloridos, los numerosos veleros y la verde campiña de suaves ondulaciones alrededor del puerto, la primera y más impresionante vista era la de las fortalezas, sobre todo, aquellas situadas en la empinada costa este de la bahía, que certificaban el hallarse en La Habana.

Figuras. 2 y 3

La fortaleza de los Tres Reyes del Morro a la entrada de la bahía



Fuente: Recuperado <http://wikimapia.org/49626/es/Castillo-de-los-Tres-Reyes-del-Morro#/photo/4870248> y <https://fr.foursquare.com/v/castillo-de-los-tres-reyes-del-morro/4ef9ac40775b54cdb65bd983?openPhotoId=50476d2180557b2bcc82e565>

La construcción de los castillos transformó la imagen del puerto física y simbólicamente, debido al gran contraste que establecieron frente a todo lo construido, así como por las funciones que albergaban, incluyendo las de faro y cárcel. Según plantea Agustín Guimerá:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Todo espacio defendido constituye una cultura, una forma de ver el mundo. El puerto fortificado trabaja en aquella frontera marítima. Frente al exterior hostil se alzaba el interior reglado. El control militar llevaba consigo la sacralización del territorio. La fortaleza era otra representación del rey, del pacto que se había establecido entre el monarca y las élites locales, a quienes correspondía su construcción y mantenimiento, así como la vigilancia y defensa del enclave marítimo. A ello colaboraba la imagen plástica de la fortaleza: avasalladora, casi monstruosa, señoreando la actividad portuaria, el paisaje urbano y su vida cotidiana. (Guimerá, 2000, p. 44).

Muy especialmente tiene el castillo de los Tres Reyes del Morro (1589-1630) el encanto y la fuerza visual de combinar obra humana y naturaleza, al exponer sus muros y baluartes como continuidad del arrecife que le sirvió de cantera y que se eleva para proteger el acceso a la bahía. Junto a su torre, luego faro, constituye el punto más alto de la ciudad, referencia para las embarcaciones desde altamar, y de visión obligada desde casi cualquier punto del interior del puerto y su litoral. Sobre su presencia evocadora reflexionaba poéticamente Jorge Mañach:

Qué haríamos nosotros si no tuviésemos el Morro ... Porque todas las ciudades que aspiran a hacer un buen papel en el mundo cuentan con algún blasón semejante, de naturaleza o de artificio, que la imaginación toma de asidero para evocarlas y, por ende, llega a adquirir como un valor emblemático. Pensar en la ciudad así dotada es suscitar la imagen de ese índice urbano. Lo que a París es la torre Eiffel, lo que a Nueva York su estatua de la Libertad ... es a nosotros el Morro con su farola ...

Y es, hijo, que el Morro y su farola son para nosotros como cifra de la habanidad esencial, inmanente, inmutable. Hay algo de símbolo en ellos que los hace rei sacra.

... Él reúne las tres condiciones indispensables para que un paraje se logre convertir en blasón sentimental de una ciudad: la de ser único y peculiar, la de una marcada visibilidad, y sobre todo esta: la de contener en sí una alusión silenciosa y constante al espíritu inalienable de la ciudad. (Mañach, 1926, pp. 15-23).

Otro reconocido símbolo se encuentra en la torre campanario del castillo de la Real Fuerza (1558-1577). Es una veleta de 1,10 metros que representa una figura femenina en actitud triunfante, portando en una mano la palma de la victoria y en la otra la cruz de Calatrava, orden a la que pertenecía el gobernador de la Isla, Juan de Bitrián y Viamonte, quien encomendó esta escultura de bronce, primera de su tipo realizada en Cuba. Por sus orígenes, La Giraldilla está íntimamente asociada a la figura de este gobernador, a sus blasones, a su victoria en la defensa del puerto en 1631 y a su añoranza por su Sevilla natal. Sin embargo, la tradición popular la fue desligando de este personaje histórico para asociarla a otro anterior, Isabel de Bobadilla,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

esposa del adelantado Hernando de Soto, quien partió rumbo a La Florida en 1539 a la conquista de las riquezas de Norteamérica.

Figuras. 4 y 5

La Giraldilla, veleta de la torre del castillo de la Real Fuerza



Fuente: Recuperado <https://www.lostrotamundos.es/opinion/ver/cuba/la-habana/154/que-ver-castillo-de-la-real-fuerza.html> y <https://www.excelenciascuba.com/culturales/la-historia-nunca-contada-de-la-giraldilla-de-la-habana>

A su esposo lo despidió Isabel en La Habana, desde donde se cuenta lo esperó en vano y con desnudo. Esta mujer, transfigurada popularmente en La Giraldilla, le impregnó a la escultura el signo de la espera, de la añoranza, de la fidelidad y del amor, todas condiciones atribuidas al pueblo que habita junto al puerto y que ve partir a sus seres queridos en busca de horizontes más prósperos. Ha sido por ello reconocida La Giraldilla como símbolo de la ciudad, de su perseverancia, de la ciudad estática que permanece junto al puerto, pero con los ojos puestos en tierras lejanas. Es un símbolo de vigía diferente, sin luz, pasivo, íntimo y a la vez colectivo. Donde El Morro es esperanza y guía, La Giraldilla es añoranza y pérdida.

En la narrativa contemporánea, donde es habitual el tema del éxodo, tiene La Giraldilla un lugar especial en el cuento “Añejo cinco siglos”, en el cual el fantasma de Isabel de Bobadilla conversa con una habanera del siglo XXI. Entre ellas se manifiesta la clara diferencia histórica que las separa, aunque comparten el dolor ante la partida. Así lo expresa su autora en el hipotético diálogo de despedida entre Isabel y Hernando:

- Mientras viva os esperaré. Y aún muerta, hallaríais mi espíritu en esa veleta sin banderola que mira al mar.
- Desafiando los vientos, como la ciudad.
- Cumpliendo su destino de zozobra por los que parten. (Llana, 2007, p. 43).

Otro de los elementos del sistema defensivo, que dejó una marca importante en la conformación de la ciudad, fue la muralla, que primero definió una frontera de tierra (1673-1703) y luego de mar (1717-1734). A diferencia del resto de las fortificaciones construidas en La Habana, constituyó un cinturón pétreo que definía con exactitud el espacio urbano de mayor significación junto a la bahía, donde se concentraba la población y el poder eclesiástico, político y militar². A pesar de su utilidad, fue percibida desde sus inicios como una importante



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

barrera física en la comunicación con la zona de producción agrícola y ganadera, así como con el propio puerto. Esto obligó en la parte de tierra a la apertura de siete puertas, hasta el siglo XVIII, y de otras dos en el XIX; y en la parte marítima tuvo que ser rebajada en varios tramos para mantener efectivo el uso de los muelles justo en la sección de mayor actividad portuaria.

Asimismo, la construcción de las murallas coadyuvó a compactar el espacio intramural con unas tres mil edificaciones, haciendo habitual la construcción de viviendas de dos plantas a partir del siglo XVII, en aprovechamiento del poco espacio disponible junto a los muelles principales. De este modo, la planta baja fue comúnmente empleada para comercio, almacén, taller, alquiler, etcétera, y la alta para vivienda. Esto llevó a la definición en el siglo siguiente de la casa almacén con entresuelo, característica vivienda colonial habanera.

Figura. 6

Vista aérea de la Habana Vieja y sus muelles según grabado de J. Bachman de 1851



Fuente: Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de La Habana.

Años después de su construcción, la gran fortaleza de San Carlos de la Cabaña (1763-1774) asumió la ceremonia del cañonazo de las nueve, antes oficiada desde una embarcación apostada en la bahía. Esta práctica tenía relación con la muralla, ya que mediante el sonido de un cañón se anunciaba el terminar del día, el cierre de la ciudad. Aún después de demolida ha continuado siendo un referente horario sonoro que la población espera diariamente y se percibe igual a como lo describiera Mañach, en 1926:

El castillo de La Cabaña es cosa seria en la noche: parece inexpugnable. De súbito, en lo más cimero de él, brota la rosa de lumbre de un fagonazo que las negras aguas emulan. Un estremecimiento breve se comunica del pavimento a nuestra ánima. Sentimos como una sorda percusión en los oídos, y en seguida sobre la ciudad se desploma el solemne estruendo del cañonazo, que los cuatro puntos cardinales repiten débilmente.

Cuando recuperamos el oído, parece que toda la villa hace tri-tri, fijando sus relojes. (Mañach, 1926, p. 184).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La conjunción del sólido sustrato histórico-cultural que las fortificaciones de La Habana entrañan y de su poderosa presencia visual a la entrada del puerto —durante mucho tiempo entrada principal de la ciudad— ha perpetuado la imagen de los tramos donde se encuentran como insignia de la capital cubana y por extensión de Cuba, ya que La Habana absorbió la dirección política y administrativa de la Isla, y concentró el principal flujo de su comercio exterior³. En su libro *Ciudad del Nuevo Mundo*, Carlos Venegas resume el gran trasiego portuario de los primeros siglos coloniales:

La Habana vino a ser la estación terminal de una compleja red de otros circuitos menores de navegación que se dirigían al puerto para agregarse a las flotas y continuar a la metrópoli o bien para abastecerlas de provisiones, partiendo desde Honduras, Campeche, La Española, Puerto Rico, La Florida y desde las otras poblaciones de Cuba. Su puerto funcionaba como una gran encrucijada final de varios puentes marítimos tendidos entre mares y continentes, donde se encontraban las mercancías europeas traídas desde Sevilla y las Islas Canarias por los mercaderes, las riquezas de los virreinos americanos, las procedentes del Asia vía Acapulco-Veracruz, y los productos de las otras Antillas, sin mencionar los esclavos traídos del África por vías muy disímiles e irregulares. (Venegas, 2012, p. 43).

Las funciones de La Habana le concedieron un lugar privilegiado entre el resto de las ciudades cubanas y entre muchas latinoamericanas, y flexibilizaciones en las políticas de impuestos. Desplazó a Santo Domingo y Puerto Rico, y gracias a eso no fue abandonada o no llevó un lento y pobre desarrollo dependiente del contrabando, como sucedió en las otras poblaciones de la Isla. En definitiva, el puerto, las redes comerciales e industriales establecidas y el consiguiente poblamiento, carácter y desarrollo que alcanzó, asentaron profundas diferencias respecto a otras regiones y ciudades de Cuba, comprobable en los índices poblacionales, condiciones de vida, empleabilidad, desarrollo urbano, tecnología aplicada, etcétera. Según resume en 1842, el viajero Jean Baptiste Rosemond de Beauvallon, al caracterizar las tres regiones en que estaba dividida Cuba (Occidente, Centro y Oriente):

Es siempre el mismo carácter, pero todo lo demás difiere, las ocupaciones, los recursos, las costumbres, las ideas. Son tres pueblos que viven aislados y no se conocen unos a otros, sus relaciones se limitan a algunos asuntos comerciales y a mucha envidia. (Rosemond de Beauvallon, en García González, 2005, p. 56).

Esto ha llevado al empleo de expresiones fuertemente discriminatorias, aún muy utilizadas, para definir popularmente que “Cuba es La Habana y lo demás paisaje” o “áreas verdes”, hiperbolizando con ello el desarrollo urbano de la capital frente a otra realidad falsamente homogeneizada y reducida a su estado primigenio. Es por ello también habitual llamar “cubano del interior” al que ha nacido fuera de la capital, en especial en la región oriental del país.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Independientemente de que otras ciudades se encuentren en la línea de costa, ser del interior es una condición que implica no ser de La Habana, en tanto esta ha sido faro y puerta de Cuba ante el mundo. Dicha expresión resulta más peyorativa en la medida en que mayor sea la distancia respecto a la capital. Al ser Cuba alargada y marcar La Habana el punto más importante del Occidente, el Oriente, y como emblema la ciudad de Santiago, constituye su opuesto y acrecienta una rivalidad que nació con el puerto.

Cuando en 1592 se le llamó a La Habana Llave del Nuevo Mundo, que era ser la llave del golfo de México y desde esa posición privilegiada acceder a todo el Caribe y la América continental, se fomentó un sentimiento de superioridad que tiene su huella en la autosuficiencia del carácter habanero. El escudo de armas que ha acompañado a la ciudad resume la condición que guardó desde su nacimiento en el “Mediterráneo caribeño”⁴, como plaza fortificada, clave en el comercio trasatlántico y americano. Es tan potente su significado que la trasciende para definir a Cuba misma. De ahí que en reiteradas ocasiones y durante siglos, ciudad y país se hayan homologado, y que el símbolo de la llave haya ocupado también un lugar fundamental en el escudo nacional (1849)⁵, donde representa a la Isla y su posición geográfica y política entre las penínsulas de Yucatán y La Florida.

Popularmente, se ha asociado el color azul, que todavía identifica la capital y es el color institucional de su gobierno, de su equipo de béisbol y su canal televisivo, al mar que la rodea y le proveyó de fortuna. Legitimada esta convicción por arraigo y por lo que en efecto significa el mar para el habanero, vale la pena acotar que originalmente expresaba, según la tradición heráldica, justicia, obediencia, lealtad y buen servicio a su Soberano⁶.

El hecho de que La Habana-Cuba sean la llave no es cuestión de simple heráldica, es la manera en que los habaneros se definen ante sus coterráneos y, más aún, la forma en que el país se circunscribe ante el mundo, cómo se representa e identifica a sí mismo, la actitud que asumen sus ciudadanos. La idea de Cuba como “llave del Nuevo Mundo”, “faro de América” ha sido constante en la historia del país más allá de los tiempos coloniales y de su relación con la Carrera de Indias. Por ejemplo, en la década de 1960, revivió con fuerza, alimentando la postura de Cuba como modelo de una sociedad diferente, basada en los principios socialistas que abogaban por la creación de “un hombre nuevo” y promoviendo la irradiación de su doctrina por una Latinoamérica unida ante el gigante del norte. El dibujo de Chago Armada de 1967, titulado “La llave del golfo”, resulta la mejor representación gráfica del sentimiento político de la época, que trasluce desde el machismo arraigado en la cultura cubana una postura de exaltación patriótica. La virilidad grotesca y prepotente de esta representación puede ser interpretada desde el nacionalismo que buscaba reafirmarse en la Revolución triunfante y desde la voluntad de fecundación, reproducción de una ideología.

Figura. 7

La llave del golfo, dibujo de Chago Armada, 1967



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

La densidad de los significados contenidos en la bahía habanera, presidida por las fortificaciones que resguardaron el puerto, no solamente la marcan en el siglo XXI como un paisaje histórico cultural, sino como paisaje-emblema de la ciudad toda; a pesar del crecimiento y diversificación urbana posteriores que apuntan al reconocimiento de varias Habanas e, incluso, del abandono de las actividades propias del puerto. Este aspecto puede considerarse una fortaleza del paisaje portuario, inestimable en la gestión patrimonial, que ha de guardar el carácter sublime de estos elementos históricos en la perspectiva actual del paisaje y en la preservación de la esencia del lugar.

El paisaje natural en la percepción del puerto

Al igual que la mayoría de las bahías cubanas, la de La Habana es del tipo de bolsa, lobulada o de botella, pues tiene un canal de entrada estrecho y profundo que da acceso a un amplio espacio marino. Además de constituir un excelente abrigo para embarcaciones y construcciones, esta forma crea un espacio interior heterogéneo abocado al mar, con muy variadas visuales y una rica dinámica interna. Desde el punto de vista del que arribaba, la silueta natural de la bahía ofrecía una experiencia de inmersión. Al respecto, Alejo Carpentier afirmaba que entre todos los puertos por él conocidos, era el único que ofrecía “una tan exacta sensación de que el barco, al llegar, penetra dentro de la ciudad” (Carpentier, 2006, p. 22)⁷.

El asiento definitivo de La Habana junto al puerto obligó a enfrentar los desafíos de la vida frente al mar, en un espacio geográfico surcado anualmente por tormentas tropicales. Esto condicionó la temprana búsqueda de estrategias para salvaguardar las riquezas contenidas en el puerto y durante su travesía, por lo que se definieron hábitos y planes derivadas del conocimiento del clima y los fenómenos naturales característicos de la región. Varios componentes de la construcción naval fueron aprovechados en la civil, y el clima y el enclave poco a poco condicionaron los materiales y el diseño empleado en las instalaciones portuarias y fabriles.

Figuras. 8 y 9

La entrada de la bahía fotografiada en diferentes condiciones climatológicas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Recuperado de <https://citykleta.org/blog/fortalezas-de-la-habana/> y https://www.clarin.com/mundo/huracan-irma-deja-cuba-agua-saldo-10-muertos_0_rkUvSWNcZ.html

El habanero ha sido tesoro de una gran cultura ciclónica, que junto a su ciudad ha adquirido a fuerza de enfrentar continuamente este fenómeno natural, mucho más peligroso en zonas costeras, donde el mar embravecido se convierte junto a los vientos en otra fuerza destructora. En tales situaciones climatológicas, así como en el auxilio para maniobrar por el estrecho canal de entrada de la bahía, fue fundamental el papel de los prácticos del puerto. Este era considerado un oficio de gran utilidad pública y alto riesgo, que contó con su propia asociación nacional.

Muchas son las historias asociadas a su labor. En el *Libro de Cuba* de 1954, se recoge la heroicidad con que, en 1925, el práctico de guardia en La Habana, Carlos Morán, “salió al mar en medio de un tiempo borrascoso a fin de darle entrada al buque ‘Orizaba’, de la Ward Line, respondiendo así a la petición urgente del navío amenazado por la tormenta” (*Libro de Cuba*, 1954, p. 815). En cambio, también se conoce de tragedias acaecidas como la de la corbeta San Antonio, proveniente de Valencia, que, al arribar al puerto de La Habana, el 15 de septiembre de 1909, no hizo caso de las instrucciones del práctico y por las fuertes marejadas encalló en los arrecifes del Morro. La embarcación fue remolcada para liberar el canal de la bahía y permanece hundida junto al castillo de La Punta, al igual que otros navíos de distintas épocas que conforman un patrimonio subacuático muy poco divulgado.

El escritor habanero Alejo Carpentier reflexionaba, desde la postura del que retorna, sobre este personaje cotidiano, medular en la actividad portuaria:

Para el cubano que ha estado largo tiempo alejado de su patria, el momento del regreso al puerto de La Habana entraña un episodio de particular emoción: la llegada del piloto.

Después de una travesía, próxima ya la tierra firme, el piloto representa el primer insular, el primer habitante de La Habana que podamos contemplar de cerca. Personaje único, que parece subir a bordo para entregarnos las llaves de la ciudad...

El hecho es que si bien el piloto no nos entrega las llaves de la muy ilustre villa de San Cristóbal de La Habana, nos entrega en cambio los secretos de su puerto, que ya es mucho decir. Porque ese puerto de boca estrecha, defendido por fortalezas de un poder decorativo innegable, es de los pocos en el mundo que se adentran de tal manera en el corazón de la urbe. Su categoría de golfo en miniatura, sus sinuosidades, sus escondrijos, han impuesto leyes de rodeo a ciertas carreteras suburbanas. (Carpentier, 2006, pp. 37-38).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El mar, en sus más diversas facetas, ha creado una conexión especial con el habanero, y las variaciones de un clima hasta cierto punto estable, pero en ocasiones impredecible, constituyen elementos apreciables en la modelación del paisaje portuario, de la ciudad y en la vida de sus habitantes. Junto a los huracanes, que son la expresión extrema del clima, la lluvia intensa, tropical, imprevista, casi apocalíptica, pero que da paso a un ambiente de calma y añorada frescura, es también parte importante del paisaje capitalino, donde deja su huella y genera multitud de sensaciones y situaciones. Sobre ellos expresó Zoe Valdés:

En Normandía, frente a esa playa lenta, recuerdo el oleaje fiero habanero. Un oleaje que cortaba la respiración y apenas permitía que pronunciaras unas cortas frases. Aquí, en Trouville, las olas se alejan cada vez más, y se pueden escribir frases largas, proustianas, entre una ola y otra...

Como llueve en La Habana no llueve en ningún otro lugar, los aguaceros espesos y olorosos, la yerba perfumada, las calles humeantes. Pero también los derrumbes tras las tormentas, los ciclones que arrasan con todo, sobre todo con las viviendas en mal estado. Ese es el lado penoso de La Habana que tampoco consigo olvidar, su parte siniestra. (Valdés, 2015, pp. 159 y 170).

La Habana se percibe distinta antes, durante y después de las frenéticas lluvias, muy habituales en el mes de mayo. La imagen del puerto bajo la lluvia, la agitación de los vecinos y hasta su decir han quedado atrapadas en una estampa que inevitablemente le dedicó Mañach:

En el Malecón sobre todo, frente al mar, el tiempo aciclonado les da a las cosas un visaje dramático, épico casi. Se encapota tenebrosamente el cielo hasta que apenas se perfilan el Morro y La Cabaña. Como estamos acostumbrados a verlos dorados de sol, cuando les sobreviene ese tono gris y frío parece que se transparentan, igual que bombillas de súbito apagadas. Unos momentos antes del agua, el cielo se aclara otra vez, se demuda con una pálida iluminación amarillosa. En seguida, el tableteo del trueno, que taladra los espacios y nos hace abrir la boca y decir: “Debe haber caído ahí cerquita” y mirar miedosamente a los alambres ... Desde los soportales se ve el mar en ese momento como un bendito de Dios que nunca ha roto un plato. Los goterones, muy espaciados, empiezan a rayar el aire con calma, gravemente. Pero en cuanto un transeúnte refugiado se aventura a escapar al filo de las paredes, la lluvia, que parece que estuviera esperando al incauto, arrecia traicionera, acribillándole, formando en un santiamén riachuelos sonoros y fustigando al mar, que se encabrita, brinca el muro y anega el acoquinado Malecón. ¡Y entonces sí que se arma! En algunas casas fronterizas al mar, se habla del correo que salió anteayer, se le encienden mariposas a la Virgen de la Caridad del Cobre y se prepara el cubo y la bayeta, porque el agua, por los intersticios, se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

va a colar hasta lo más hogareño, como una calumnia. (Mañach, 1926, pp. 39-40).

La vocación reticular del trazado urbano del centro histórico, continuamente rectificado durante la Colonia, además de seguir la Real Orden de Carlos V, de 1526, que recomendaba explícitamente el trazado a regla y cordel para las poblaciones de América, buscaba favorecer la defensa de una plaza fortificada como era La Habana. El resultado fue una ciudad, que a pesar de su trama compacta medieval y semirregular, visualiza fácilmente el mar, crece a su vera, casi en él inmersa. Así la describe Ángel Augier en su estampa *El puerto o la poesía diversa*, publicada en 1946:

Abarcada amorosamente por el mar, con el constante recado de música y espuma de sus olas lamiéndole la costa y con la vigilancia de su horizonte en la distancia azul, La Habana es una ciudad cuyas calles corren hacia el litoral como al encuentro de lo maravilloso, como secos ríos que siguen el cauce señalado por la naturaleza, para detenerse de pronto en el límite donde la luz y el aire quedan flotando sobre el agua, para completar el signo de la inmensidad. Pero no llegan esos estrechos ríos hasta donde comienza el mar, sin arrastrar entre sus piedras el caudal humano que gravita hasta donde ésta tiene su parte más sensible y su mayor porción de belleza y encanto. (Augier, 2001, pp. 211-212).

El binomio ciudad y mar que se sintetiza en el puerto ha llevado a muchos autores a reconocer la profunda conexión física y cultural que en él existe y que identifica a La Habana. De este modo lo resume otro escritor cubano, Miguel Barnet, en su poema *Bahía con perro amarillo*, publicado en 1989: “Al contrario de lo que se cree, La Habana es profunda, / Tanto que toca el fondo del mar. Es el gran ojo de la / Isla, que mira, desde este punto, hacia todos los horizontes” (Barnet, en Augier, 2001, p. 275). Fueron precisamente sus funciones portuarias las que hicieron de La Habana una ciudad muy observada, pero también una ciudad que mira más allá de lo que alcanza la vista, donde conduce el mar.

El sol tiene también una presencia notable en el paisaje cubano, por su radiante luminosidad y por el calor intenso que provoca la mayor parte del año. Es por ello de mención obligada en las crónicas de viajeros, y hasta hoy ha estado presente en los más variados escritos dedicados o ambientados en Cuba. Sirva de ejemplo la estampa que, en voz del personaje Mario Conde, ofrece Leonardo Padura:

La Habana nacía de aquella claridad quemante y de un colorido exultante, que se imponía como un resplandor que iba del amarillo al rojo, y tenía incluso el azul del mar. Pero aquella luz rotunda, tiránica, podía variar durante los breves pero precisos meses del invierno habanero y, como por obra de milagros, tornarse súbitamente diáfana y ligera, amable y transparente, y convertía a la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ciudad en una postal antigua, en blanco y negro, poblada de siluetas alargadas como penas de amor. (Padura, 2006, p. 22).

Es sin dudas un aspecto notable del acontecer cotidiano, difícil de sobrellevar para el que de manera permanente habita la ciudad, y chocante para quien la visita y se ve obligado a cambiar hábitos para adaptarse o involucrarse de manera armoniosa en el nuevo espacio. Es el motivo que diferencié la moda cubana de la europea, en la cual tuvo siempre su inspiración y la referencia de sus diseños, reproducidos con tejidos más frescos y colores claros. En la novela *Gallego*, se recrea en varias ocasiones las sensaciones e impresiones que en el extranjero causa este clima, incluyendo la experiencia del potente huracán de 1926. Sobre el calor sirvan estos recuerdos del protagonista, inmigrante gallego, al arribar al puerto de La Habana: “La camisa se me pegaba a la espalda. Y el pantalón de pana se me hacía idea de una frazada. Un verdadero tormento es el calor de Cuba para un recién llegado” (Barnet, 1983, p. 58).

Para atenuar la intensidad de la luz solar, la ciudad optó por pintar sus fachadas de colores, evitando siempre el blanco. Esta práctica pierde su memoria en los primeros tiempos de la villa y se convirtió en norma con el artículo 160 de las *Ordenanzas de construcción para la ciudad de la Habana y pueblos de su término municipal*, de 1861, vigentes hasta 1963. En él se indicaba que debían ser “medios colores”, nunca blanco ni “los que sean muy fuertes y de mal gusto” (de la Pezuela, 1863, p. 101). El resultado fue una ciudad colorida que aún sorprende al visitante extranjero. Así fue recordada por aquellos que por mar arribaron, y que después de admirar las fortificaciones del canal y la intensa actividad portuaria dentro, lo siguiente que usualmente llamaba la atención era el colorido borde marítimo del centro urbano.

Antes de entrar en él, sobre la orilla derecha, al lado del Norte, se divisa un pueblo cuyas casas, pintadas de colores vivos, se mezclan y confunden a la vista con los prados floridos, donde parecen sembradas. Parecen un ramillete de flores silvestres en medio de un parterre. (Condesa de Merlin, 1844. p. 8).

El barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española.

¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?

Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez. (García Lorca 1929-1930, en González, 2000, p. 15).

Con ese mismo objetivo, en las viviendas coloniales habaneras fue habitual el uso de mediopuntos y lucetas de vidrios de colores para iluminar naturalmente las estancias, pero reduciendo la intensidad solar. Esta práctica estuvo directamente asociada a los oficios del puerto, en particular, a los maestros carpinteros y vidrieros del Arsenal, que transfirieron a los inmuebles los vitrales de las ventanas de los alcázares de popa, realizados con la técnica del



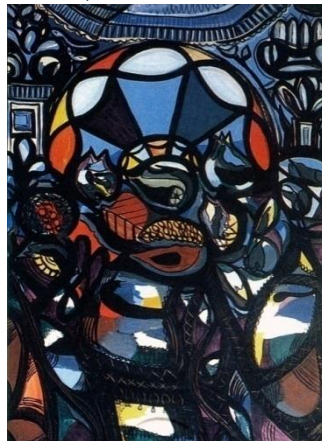
Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

embellotado (estructura de madera) y vidrios de Bohemia. Solo a inicios del siglo XX se incorporó el vitral emplomado, de mayor uso en los inmuebles europeos. Se conoce que los oficios empleados en el Arsenal de La Habana asumieron encargos privados que en ocasiones elaboraban en el propio recinto, con lo cual su labor artesana se extendió más allá de la construcción naval (García del Pino, 2012, pp. 97-99).

El acondicionamiento del inmueble urbano al clima, expresado en su fachada a través de las coloridas paredes y vitrales, definió también el uso regular de otros elementos que tipificaron particularmente la vivienda. Estos fueron entendidos por los arquitectos del siglo XX como importantes lecciones de la arquitectura colonial. Según Roberto Segre se sintetizan en cuatro P: patio, portal, persiana y puntal.

Figura. 10

Naturaleza muerta, óleo de Amelia Peláez, 1949



Nota. El vitral y su efecto luminoso en los interiores de las construcciones habaneras tuvo una gran influencia en la obra de Amelia Peláez, así como las fachadas de colores en la de René Portocarrero.

Fuente: Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/revistas/article-magazine-artnexus/5eb359bb3eb647223ff32519/5/16istor-pelaez>

Más allá de lo construido, el calor característico se ha interpretado también asociado a la forma de ser del cubano, a su amabilidad y dinamismo. Esto sobre todo responde a una visión romántica y foránea, aunque también asumida por el cubano. De su primera impresión a la vista de los muelles del puerto habanero, describía María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo:

En todas partes hay movimiento, agitación. Nada permanece en su sitio. La rara diafanidad de la atmósfera presta a este bullicio, así como a la claridad del día, algo de incisivo, que penetra en los poros, y produce una especie de estremecimiento. Aquí todo es vida, una vida animada y ardiente como el sol que lanza sus rayos sobre nuestras cabezas. (Condesa de Merlin, 1844, p. 11).

Esto, sin embargo, era percibido de manera diferente por el trabajador del puerto, por el obrero en general, pues el sol y el calor imponen un desafío extra a la labor que se realiza.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Lógicamente, de ellos no es habitual encontrar testimonio directo, no obstante, a través de las novelas se recrean sus penas y avatares.

El paisaje antropizado, la perspectiva del puerto

Después de siglos de convivencia con la bahía mucho ha cambiado su entorno, por lo que algunos elementos propios de su naturaleza resultan irreconocibles o han sido completamente eliminados. En la medida en que la ciudad se expandió a la par que su puerto, fue modificando el paisaje natural de manera intencionada al hacer uso de sus recursos, transformar el territorio, reconfigurar la costa y tomar espacio al mar. También lo hizo al verter en él sus desechos, modificando el lecho de la bahía y la calidad de sus aguas. La ciudad y su población establecieron dinámicas de vida diferentes en torno a la bahía, creando espacios diferenciados donde han tenido lugar variadas funciones y significados asociados a ellas y a la connotación del espacio construido en sí mismo y en lo que ha representado como puerta de Cuba al mundo.

Figuras. 11 y 12

Los muelles de San Francisco y de Paula a inicios del siglo XX



Fuente: Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

Durante toda la Colonia, la actividad portuaria se concentró fundamentalmente en el borde costero comprendido entre el castillo de La Fuerza y el Arsenal, bordeando hacia el sur la península oeste de la entrada de la bahía y definiendo por tramos distintas funciones⁸. En este período, dicho litoral fue relativamente unificado por la consecución de muelles y tinglados, reedificados y ampliados en el siglo XIX. Simultáneamente, se construyeron tres paseos marítimos que permitieron el contacto directo y disfrute del paisaje portuario, a la par que revalorizaron visual y urbanísticamente su entorno inmediato⁹. Así describía José María de Andueza su primera impresión de uno de los muelles más concurridos de La Habana:

Pisé pues el muelle de la capital de Cuba, aquel muelle de San Francisco, tan largo, tan ardiente, tan atestado de barriles de harina, de pipas de vino, de cajas de azúcar, estas destinadas a la carga, los primeros y las segundas al consumo de la ciudad. Era verdaderamente un nuevo mundo el que contemplaban mis miradas; era un incesante ruido de carretones y carretillas, que iban y venían sin interrupción; era una algazara continua de cantos marinos en distintos idiomas;



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

era una sentida plegaria coreada por doscientas voces africanas, que salían de la grande ópera mercantil que se representaba debajo del tinglado: era un desigual ramage de baupreses colocados en batalla sobre las cabezas de los que, cual yo, observaban aquel variado panorama; era el comercio en toda su animación, en toda su actividad, con su infernal bullicio, con su confusión aparente, con su gran cargo y con su gran data. Para saber lo que es comercio, lo que es especulación, preciso es haber asistido a alguno de esos dramas interesantes que se representan todos los días en el muelle de San Francisco. (de Andueza, 1841, p. 6).

Consecuentemente, en las inmediaciones del puerto confluyeron las dependencias de grandes compañías y entidades bancarias, así como de pequeños negocios, almacenes y bodegas. Los primeros definieron una especie de sector comercial y financiero en el cuadrante definido por las calles Cuarteles, Aguiar, Acosta y la bahía, donde radicaban la mayoría de sus oficinas. Los segundos estuvieron dispersos por toda la urbe, aunque siempre destacó el carácter comercial de calles como Obispo, O'Reilly, Oficios, Mercaderes y Muralla. Las bodegas donde se comercializaba todo tipo de víveres y que también funcionaban como fondas ocuparon fundamentalmente los lotes de esquina, de mayor visibilidad. Fueron con certeza, hasta bien entrado el siglo XX, importantes espacios de socialización donde tuvieron su punto culminante el comercio y el intercambio cultural, condicionados por la recepción a través del puerto de toda clase de géneros y gentes.

Resulta curioso que en España suelen llamarla “tienda de ultramarinos” cuando en realidad comercial apenas lo es ... Aquí, sí; aquí, desde el personal hasta la mercancía viene de allende algún mar, y esto contribuye al valor simbólico de la bodega, establecimiento de “la Raza”, estrechador de lazos por excelencia ... Siempre en una esquina, como para acaparar mejor el lucro de dos calles, la bodega, con su multitud de botellas enmoñadas de rojo y gualda, con su mostrador avisado de mil picardías sainetescas y su cantina sabidora de confesiones beodas; con esos dos servidores fieles, que son el molino de café y la balanza; con sus cocos de agua y sus pirulíes y sus galleticas; con su olor a tocino y sus moscas; con el alarde habilidoso de sus “medios” bien envueltos y el teléfono embarrado, que dice: “No me huse ustez para enamorar” [sic.]; con sus cuatro grandes puertas francas al sol y su trastienda enigmática, ¡qué elocuente símbolo, hijo, de la cordialidad hispanocriolla y del utilitarismo que algún día tendrá sitio en la lonja y chalet en el Vedado! ... Te aseguro que estos diálogos de bodega, en que se cruzan por cima del mostrador seseos barrioterros y jotas aplatanadas, hacen más obra de fusión indoibérica que todos los discursos de todos los Días de la Raza. ¡Como que aquí está el punto de contacto elemental entre los géneros ultramarinos y las especies del patio! (Mañach, 1926, pp. 139-140).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Figura. 13

Típica bodega de barrio



Fuente: Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

Los tres lóbulos de las ensenadas, aunque de mayor perímetro, quedaron bastante subutilizados hasta el siglo XX, por lo que en gran medida preservaron la fisonomía costera natural de mangles y terrenos cenagosos. De manera aislada, en ellas se instalaron grandes almacenes privados, unas cinco industrias de significación¹⁰, algunos tejares y pescadores; estos últimos vinculados sobre todo a las poblaciones de Casablanca y Regla, que entonces era el segundo núcleo poblacional más importante inmediato a la bahía. En la costa este, ocuparon el borde de Casablanca otros almacenes y careneros privados, dedicados en su mayoría a la reparación y construcción de embarcaciones menores. El resto del litoral hasta El Morro quedó definido por las funciones militares de las fortificaciones.

En general, las transformaciones físicas del borde de la bahía durante toda la Colonia fueron mayores y más notables en la península oeste, donde estaba la ciudad y la principal infraestructura portuaria. La alineación de varios tramos de costa, el relleno de pequeñas ensenadas y terrenos cenagosos y la eliminación de la flora costera se debió a la construcción de los muelles y la muralla de mar, y al saneamiento de algunos tramos como el de Tallapiedra. El resto de la orilla asentó sus principales cambios en la punta ocupada por el almacén de Hacendados y en las costas de Regla y Casablanca. Así, muy lentamente, el puerto fue modificando para siempre el aspecto del borde de la bahía con las nuevas construcciones, variando su batimetría y afectando la calidad de sus aguas con el vertimiento de los desperdicios de su labor comercial y productiva.

Al definirse un espacio específico para la mayor parte de las actividades comerciales del puerto, seguido además por el Real Arsenal, este tramo concentró el mayor volumen de embarcaciones apostadas en la costa. Esto seguramente estableció un gran contraste visual con el resto de la rada. Como consecuencia, las vistas panorámicas del puerto realizadas por los grabadores de la época suelen destacar dos perspectivas. La primera fue habitual desde inicios de la Colonia y distingue la primera impresión de quien arriba y observa la entrada del puerto desde mar abierto, con la ciudad de perfil a la derecha y El Morro en posición elevada a la izquierda. Fue probablemente la representación más frecuente de La Habana y la que ayudó a consolidar las fortalezas como su imagen icónica.

Como actualmente no se visita La Habana en barco, esta perspectiva desde mar abierto es exclusiva de los documentos históricos. No obstante, la entrada del puerto sigue siendo muy representada desde los puntos de observación panorámica que ofrecen los dos extremos de la entrada del canal. Ambos son de acceso público y permiten ver la ciudad desde El Morro, y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

este desde La Punta o la avenida del Puerto. En último caso, también se obtiene la imagen de ambos desde el interior del canal. A pesar de las fabulosas visuales que tienen El Morro y La Cabaña, justo a la entrada de la bahía y frente al centro fundacional, debe decirse que han sido popularmente conocidas después de la década de 1990, cuando las fortalezas dejaron sus funciones militares y fueron abiertas al público. Anteriormente, la privilegiada vista que ofrecen de la ciudad solo era conocida por la guarnición militar y los presos allí recluidos. Desde esta posición, el escritor Reinaldo Arenas tiene una interesante recreación desde la situación de un recluso:

Íbamos a la terraza del Morro y allí, con unos tanques de agua, teníamos que lavar la ropa de todos los oficiales y soldados ... Desde allí podíamos al menos ver La Habana y el puerto. Al principio yo miraba la ciudad con resentimiento y me decía a mí mismo que, finalmente, también La Habana no era sino otra prisión; pero después empecé a sentir una gran nostalgia de aquella otra prisión en la cual, por lo menos, se podía caminar y ver gente sin la cabeza rapada y sin traje azul (Arenas, en González, 2000, p. 85).

Sin dudas, desde su posición en la otra orilla son por excelencia los balcones desde donde se mira a La Habana, como si se la viera desde altamar. Para algunos es un espacio de reflexión, para otros, de fuga, para muchos, la ventana que permite observar “desde fuera” el espacio habitado en un sentido puramente topológico y sentimental¹¹.

Figura. 14

La Habana vista desde los bajos de El Morro



Fuente: Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

La segunda perspectiva histórica muy recurrente desde el siglo XIX es precisamente la vista de la ciudad tomada desde el este, casi siempre desde Casablanca. En ella lo fundamental era la Habana Vieja con su muralla, sus muelles y sus paseos marítimos. Por su continua reproducción, se infiere que así exponían lo que consideraban más importante, dejando fuera cualquier detalle asociado a las ensenadas, incluso a la de Atarés que es la más próxima. De hecho, no ha podido consultarse ninguna representación del borde costero de la bahía colonial que no fuera del canal de entrada, de la Habana Vieja y Casablanca, que aún hoy continúan siendo las más habituales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Esta visión fue compartida por algunos cartógrafos del momento cuyo encuadre suele privilegiar la porción oeste de la bahía, y en otros casos, cuando aparece el perímetro completo, no siempre recreaban los detalles del resto de la rada o la cubrían con viñetas, escudos y leyendas. No obstante, se sabe que algunas instalaciones industriales como los amplios almacenes de Regla causaban una favorable impresión al sur de la bahía, siendo incluso recomendada su visita turística¹².

Tecnológicamente cada etapa evidenció el avance hacia estructuras más sólidas y complejas. De las sencillas armazones de madera que formaron los primitivos muelles, en la segunda etapa se introdujeron las primeras secciones de cantería y se extendió la edificación de muelles sobre pilotes de madera, terraplenados o adoquinados y con tinglados de columnas de hierro y cubiertas de zinc. A la República correspondió la construcción de espigones de acero y hormigón armado, materiales que también fueron empleados en los nuevos inmuebles del puerto y su malecón. La mayoría de los espigones incorporaron almacenes, extendiendo la función del muelle sobre el mar. Algunos se anexaron a edificios de oficina y almacenamiento de varias plantas que sustituyeron el uso de tinglados. Los modernos espigones se multiplicaron por los principales tramos en explotación de la rada, adicionando grandes salientes que cortaron la línea de costa y volúmenes que transformaron sustancialmente la silueta de la ciudad. Asimismo, se acometieron importantes obras de relleno y alineación que tomaron superficie a la bahía. Entre las de mayor envergadura estuvo Cayo Cruz, que reconfiguró las ensenadas de Atarés y Guasabacoa, haciéndolas más alargadas y cerradas en su acceso, a lo que también contribuyeron los rellenos realizados al fondo de ambas ensenadas.

Figura. 15

Parte del litoral modificado por las obras de alineación y los nuevos espigones



Fuente: Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

Por otro lado, la alineación del lado oeste del canal del puerto, con su moderna avenida y sus jardines, reconvirtió una antigua zona militar en un espacio abierto y público, destinado al recreo y con acceso directo a las hermosas visuales del canal de la bahía. La transformación de este tramo costero es probablemente la que mayor impacto ha tenido en la percepción y relación de la sociedad con la bahía. En primer lugar, por el radical cambio físico que impuso el nuevo diseño acorde a los preceptos higienistas de las primeras décadas del siglo XX; en segundo, por ser el tramo más amplio, más largo, más despejado y de acceso permanente inmediato a la bahía. Por este motivo, es el lugar de comunión con el mar por excelencia, una extensión del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

malecón que bordea la costa norte habanera hasta el río Almendares, frontera marítima de una parte importante de la capital que involucra una intensa actividad social, el *skyline* más reconocible de La Habana y múltiples significados. No sin razón se ha convertido en una de las insignias de la capital cubana del siglo XX y XXI, en su imagen más reproducida, en la fachada principal de la ciudad.

Figura. 16

Panorámica del siglo XX, entre el castillo de La Fuerza y los espigones de la Aduana, con las industrias al fondo



Fuente: Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

La construcción de varios espigones y edificios de oficinas y almacenamiento junto al litoral, el gran volumen de industrias que con sus grandes estructuras de silos y chimeneas variaron el perfil de la rada, y la proliferación de líneas de ferrocarril en su contorno, fueron testigos durante el siglo XX del momento de mayor intensificación de la labor del puerto, que había iniciado en el XIX y culminó en la década de 1980 con las últimas grandes inversiones de la Revolución y la crisis económica de 1990. Entonces se detuvo de manera abrupta el desarrollo de la industria y la transformación de la bahía, que a partir de esa década ha evidenciado su declive y la depreciación de toda su infraestructura técnica.

La extendida acción antrópica ha causado un efecto predominante en la conformación actual del paisaje portuario habanero, que apenas atenúa la gran masa de agua de la bahía. Así tampoco tienen incidencia visual los espacios verdes que quedaron sin urbanizar en el extremo este, pues están ocultos al puerto por la elevación de La Cabaña y Casablanca, así como por las construcciones situadas en esa parte del litoral.

Durante casi todo el siglo XX, la bahía de La Habana vivió una intensa actividad y múltiples cambios, por la continua adición de grandes estructuras destinadas al comercio y la producción, que ocuparon casi toda su costa. Quien pudo frecuentarla y costear su perímetro, observaría el canal más estrecho y definido en el oriente por las fortalezas coloniales, que continuaron siendo baluarte del poder militar hasta finales de la década de 1980; y en el occidente por la terraza ajardinada de la moderna avenida y los elevados del tranvía eléctrico, que hasta la década de 1940 identificaron la continuación de este tramo.

El que llegaba a La Habana por mar podía asistir al carrusel nocturno de nuestros tranvías que se deslizaban por la montaña rusa de los “elevados” ...



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Quién no contempló desde la bahía aquel espectáculo, no sabe lo que es una verbena con cielo tropical. Eran los tranvías desde la mar la gran verbena habanera, y daban a la ciudad su mejor carácter nocturno, con sus luces rojas, azules, amarillas señalando las distintas líneas e itinerarios. (Vidal, 1950).

A continuación, estaban los muelles principales, cuyo perfil variaba con la continua adición de inmuebles de varios pisos y diseños, como el del Estado Mayor de la Marina, la Lonja del Comercio, la Aduana, el embarcadero de Luz, la Estación Central de Ferrocarriles y la termoeléctrica Tallapiedra. Asimismo, se cerraba el contacto entre ciudad y bahía por largos tramos como el de la Aduana, el de los almacenes de la Flota Blanca y la Ward Line en conjunto, los depósitos del muelle de Atarés y el cinturón industrial consolidado durante la Revolución en el resto del litoral de las tres ensenadas, salvo la punta de Regla y parte de la costa este de Marimelena. A ello también contribuyeron los monumentales espigones que, vistos desde una embarcación en el interior de la bahía, cortan la panorámica visual de la costa y crean recodos, espacios cuadrangulares intermedios. Desde tierra certificaban el hecho de que la bahía era territorio del puerto, así como la necesidad de ocuparla con grandes estructuras que facilitaran sus labores y concentraran las dependencias del puerto junto al litoral. Adicionalmente, mantuvo la definición de un distrito financiero en el centro histórico y el desarrollo de numerosos comercios y servicios.

Con el tiempo, la condensación de la infraestructura portuaria y fabril en el perímetro de la bolsa de la bahía, y la simultánea expansión urbana de la capital y diversificación de su actividad económica, reservó a su entorno inmediato la influencia directa del puerto sobre la ciudad y sus conexiones con esta. Aunque durante el siglo XX, el puerto continuó siendo un elemento clave para el desarrollo, ya no absorbía todo el interés de la población, ni establecía una influencia tan exclusiva sobre el desarrollo urbano y la ciudadanía. En este siglo se acentuó como un paisaje industrial que la ciudad rodeó, delimitando un territorio donde quedaron marcas muy concretas de su actividad comercial y productiva.

Siguiendo la vista al sur de la Habana Vieja, los elevados de la Estación Central, al noroeste de Atarés, hicieron evidente la significativa presencia del ferrocarril junto al puerto para facilitar sus conexiones terrestres. Junto a él, las chimeneas de Tallapiedra y el espigón de la fábrica incineradora de basura anunciaban el paso hacia el sur de la bahía, donde industrias de grandes dimensiones, situadas en torno de las tres ensenadas, han sido importantes referentes visuales locales, y la constatación de la industrialización a gran escala del perímetro de la bahía¹³, con la consecuente restricción de acceso a la mayor parte de su territorio.

Figura. 17

El borde industrializado de la ensenada de Atarés con la ciudad vista al fondo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

Por último, del lado sur de Casablanca destacaba el astillero de la Marina, ampliado durante la Revolución, y del norte, el muelle de la antigua Havana Coal. Intermedio se construyeron otros pequeños muelles cuyo fondo cerraban las fachadas de viviendas de pescadores, que contrastaban con el esplendor de los edificios modernos inaugurados en la Habana Vieja. En la cima de Casablanca, la escultura de Cristo (1958) imprimió su sello junto a La Cabaña y completó de manera admirable la perspectiva del litoral oriental del canal de entrada. A pesar de ser el único elemento de su tipo que sobresale en la vista general del puerto, se ha integrado al paisaje como uno de sus componentes más característicos. Esto se debe a su localización en un espacio despejado y de gran visibilidad, a la calidad formal que tiene como obra artística, y a que identifica el punto alto con la más completa panorámica de la bahía, que en cierto modo preside.

Figuras. 18 y 19

Concurrencia de la sociedad habanera por la entrada de embarcaciones al puerto durante la primera mitad del siglo XX



Fuente: Fototeca Histórica de la Oficina del Historiador de La Habana.

A esta percepción general del litoral portuario habanero del siglo XX, habría que sumar el flujo continuo de embarcaciones que surcaban sus aguas y a las apostadas en los muelles para el embarque y desembarque de mercancías, con toda la labor humana que esto generaba en una bahía que desde el siglo anterior se había establecido como la principal puerta del comercio exterior del país. También era un espectáculo la llegada de visitantes en cruceros y ferris, y el bregar de los pequeños botes de pescadores y de las lanchitas que siempre han unido Casablanca y Regla con el embarcadero de Luz en la Habana Vieja. Un trasiego que durante la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

República no cesaba en la noche, cuando el canal de la bahía era atravesado por los botes de paseo.

... ese incesante tráfico de las lanchas que hieren la carne del mar de una a otra orilla de la bahía, ni los barcos pesqueros que vacían sus vientres repletos sobre el hambre de la ciudad, ni los yates de lujo que se balancean insolentes junto a los humildes botes de los pescadores, tienen, para los que gustan de buscar la poesía de las cosas, la esencia lírica, a fuerza de su propia humildad, de los botes de remos —versión criolla de la góndola veneciana— que prometen y reclaman desde el Muelle de Caballería, el paseo hasta la boca del Morro, o el salto a golpe de remo hasta Casa Blanca.

Son inconfundibles por sus colores, por sus arcos de madera con intención de techo, y por sus nombres característicos. Hasta que las lanchas motorizadas monopolizaron el paraje de la bahía, ellos pudieron subsistir en esos menesteres de transporte, pero ya hoy, si no pueden competir en rapidez ni en capacidad, sí compiten en sus condiciones intransferibles de poder propiciar un ámbito para el instante confidencial. Por eso en las horas nocturnas son más solicitados.

... el canal del puerto en ocasiones remeda a los de Venecia de ciertas novelas amorosas, no por la canción del “gondoliero” —puesto que nuestros boteros no cantan— ni por el “puente de los suspiros” —que habrá suspiros pero no puente—, sino por la teoría de botes pintorescos que bogan hasta llegar al Morro y regresan hasta el viejo muelle con parejas que se arrullan, con parejas que quieren alejarse unos minutos de la tierra para imaginarse en breve y relativa soledad, ...sin más testigo que el mar... y el botero silencioso y discreto que golpea el agua con lento afán, sin prisa pero sin descanso. (Augier, 2001, pp. 213-214).

Desde hace tres décadas otro panorama describe la bahía habanera. Salvo las fortalezas coloniales y el litoral del centro histórico fundacional, el fondo construido en torno al puerto presenta un significativo estado de deterioro, sobrevenido por la falta de inversión, mantenimiento, correcta explotación y abandono o cierre de varias instalaciones industriales, y depreciación general del entorno urbanizado. La contaminación medioambiental generada por la mala gestión de los residuales que vertían —y aún vierten— en su cuerpo de agua ha sido parcialmente revertida, aunque mucho falta para conseguir la total limpieza y protección de sus recursos naturales. El olor a gas, petróleo y salitre sigue siendo para muchos el olor que identifica el puerto habanero. Esto se refleja en muy diversos textos literarios, donde toma asiento y genera el proceso de “artelización” del paisaje¹⁴.

Actualmente, no se navega el interior de la bahía, salvo para el desplazamiento lineal entre la Habana Vieja y Casablanca, y entre la Habana Vieja y Regla. El cuerpo de agua está siempre despejado, imperturbable, al no existir otro tráfico marítimo, ni comercial ni de recreo. No obstante, esos desplazamientos constituyen una singular experiencia que permite contemplar la bahía desde dentro, con el litoral urbanizado en derredor. Es trasladarse de un punto a otro



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de la misma ciudad, del mismo paisaje, pero desde el interior de la bahía este paisaje adquiere una monumentalidad que no se observa desde la orilla.

La irregularidad de la silueta de la bahía obliga al desplazamiento, pues no existe un punto que permita abarcarla por completo. La observación fragmentada condiciona visuales heterogéneas de un amplio territorio con distintos usos, estado de conservación y significados, que de conjunto hacen del paisaje portuario un lugar complejo pero rico en matices.

A pesar de las diferentes perspectivas, ningún punto está lo suficientemente lejos ni alto como para sentirse fuera de la ciudad y de la bahía o perder de vista sus detalles. Sin embargo, el interior de las tres ensenadas siempre queda oculto cuando se las observa de frente. No obstante, su apreciación desde otros puntos elevados de las urbanizaciones del sur se revela magnífica. Afortunadamente, desde 2019, con la apertura del castillo de Atarés como museo de sitio, se ha facilitado una nueva y amplia panorámica desde el suroeste de la bahía, muy apreciada por los nuevos visitantes del museo.

Al estar las tres ensenadas ocupadas en su línea de costa por instalaciones industriales, no han guardado mucho interés para la mayoría de la población, que además ha tenido su acceso por mar y tierra vetado. Esto, sumado al escaso conocimiento de los valores patrimoniales de la industria, reduce la capacidad de apreciación de una parte importante del paisaje portuario y su valoración integral por parte de la ciudadanía, y no contribuye al fortalecimiento de los sentimientos afectivos e identitarios del habanero con su entorno de vida.

Es un hecho que el centro histórico de la Habana Vieja siempre ha guardado una atracción magnética, condensada en la riqueza de su fondo construido parcialmente rehabilitado, y en su compacta ocupación territorial delimitada por la línea invisible de la antigua muralla. Las urbanizaciones de Regla y Casablanca tienen, en cambio, la sencillez del pueblo obrero y de la arquitectura vernácula, acompañada por las ruinas de un pasado industrial con el cual comparten el deterioro físico y funcional. Esto impresiona de manera muy negativa en la imagen de la rada y en su relación con la sociedad.

El desgaste del fondo construido inmediato a la bahía (a excepción del situado en el litoral de la Habana Vieja y el canal del puerto), la contaminación del agua, el difícil acceso a gran parte del borde costero y el vaciamiento desde 2014 de las funciones tradicionales del puerto agudizan los conflictos en la reanimación y apreciación de un paisaje cardinal para la cultura habanera y en su apreciación. El significativo deterioro de las instalaciones y la desarticulación de las funciones que dieron vida al puerto atenta contra la integridad y autenticidad del patrimonio portuario, y acrecienta la vulnerabilidad del conjunto edilicio, la infraestructura tecnológica, los modos de organización y el conocimiento revelado de cada sistema de industrias, influyendo finalmente en la identidad urbana habanera. A esto se suma el riesgo que supone la inadecuada ocupación con nuevas inserciones en un territorio clave y con amplia superficie reurbanizable. El cuidado de los bienes culturales se complejiza y amplía ante la necesidad de protegerlos de las intensas transformaciones sociales y tendencias mercantiles consecuentes de la globalización, la cual impone el riesgo de homogenización de los aspectos culturales, dirigido por los centros de poder y consumo. Una manifestación de resistencia para resaltar la identidad del paisaje y su preservación está en la valoración y protección de su carácter, de sus singularidades y significado, de la integridad y autenticidad de su patrimonio.

Las acciones de gestión patrimonial trazan por ende sus objetivos sobre esa Habana histórica que permanece a pesar de los cambios, de la fuerte degradación visual y de las condiciones de vida que modulan la percepción del paisaje y la relación de la sociedad con su espacio de vida.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Los artistas hacen evidente una mirada desolada y desoladora sobre un paisaje amado desde el dolor, que puede resultar agresivo, inhóspito, ajeno, y que deshace el vínculo afectivo con la ciudad, pues mucho se identifica con el espíritu de abatimiento y pérdida manifiesto tras años de crisis económica. No obstante, si se dirige la mirada hacia los aspectos antes descritos se comprenderá que otros fuertes vínculos también permanecen a pesar del impacto negativo de las últimas décadas. Ambas miradas coexisten sin que se invaliden mutuamente. Una tiene la fuerza de la coyuntura actual, donde el individuo debe hallarse y sobrevivir; la otra tiene el poder del significado histórico, interpretable a partir de lo que representan los elementos de su herencia cultural y que construyen el espíritu del lugar. Por esta razón, la identificación y concienciación del paisaje histórico que existe, así como su preservación, ayudan en la autorregeneración de sentimientos identitarios, imprescindibles en la gestión del patrimonio como recurso poderoso para fundamentar el arraigo y propiciar una armoniosa evolución del paisaje de cara al futuro.

Referencias bibliográficas

- Aníbarro, M. A. y Valdés, E. (2016). Fascinante y detestable. Artelización e integración de los paisajes industriales. *Cuaderno de Notas. Publicación sobre temas de teoría e historia de la arquitectura*, (17), 1-18.
- Augier, Á. (Ed.). (2001). *Poesía de la ciudad de La Habana*. La Habana: Ediciones Boloña y Letras Cubanas.
- Barnet, M. (1983). *Gallego*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (2006). *Amor por la ciudad*. La Habana: Ediciones UNIÓN.
- Condesa de Merlin. (1844). *Viaje a La Habana*. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.
- Contreras, F. (2018). *La Habana narrada en el espejo*. La Habana: Ediciones UNIÓN.
- de la Pezuela, J. (1863). *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba* (Tomo III). Madrid: Imprenta del Establecimiento de Mellado.
- de Andueza, J. M. (1841). *Isla de Cuba pintoresca, histórica, política, literaria, mercantil é industrial. Recuerdos, apuntes, impresiones de dos épocas*. Madrid: Boix Editor.
- García González, I. (2005). Regionalidad en el Oriente de Cuba: puertos, migraciones y comercio. En *Cuba y sus puertos (siglos XV al XXI). Memorias del I Coloquio Internacional Ciudades Portuarias de Iberoamérica y el Caribe* (pp. 38-57). La Habana: Editora Historia.
- García Hermida, A. (2018). Tradición Arquitectónica, Identidad y Globalización: el problema de la homogeneización del paisaje construido. *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 7(14), 103-112.
- García del Pino, C. (2012). *La Habana a través de los siglos*. La Habana: Ediciones Boloña.
- Garrido, F. (2014). Topofilia, paisaje y sostenibilidad del territorio. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, (53), 63-75.
- González, O. (Comp.). (2000). *Concierto en La Habana*. México D.F.: Artes de México.
- Guimerá, A. (2000). Puertos y ciudades portuarias (ss.XVI-XVIII). Una aproximación metodológica. En A. Guimerá y F. Monge (Ed.), *La Habana, puerto colonial (siglos XVIII-XIX)* (pp. 21-44). Madrid: Fundación Portuaria.
- Hazard, S. (1871). *Cuba with pen and pencil*. Nueva York: Hartford Publishing Company.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Libro de Cuba. (1954). La Habana: Talleres Litográficos de Artes Gráficas.
- Llana, M. E. (2007). Añejo cinco siglos. En *De La Habana ha llegado... Cuentos cubanos contemporáneos* (pp. 25-43). Madrid: Popular.
- Mañach, J. (1926). *Estampas de San Cristóbal*. La Habana: Minerva.
- Martínez de Pisón, E. (2007). Paisaje, cultura y territorio. En J. Nogué (Ed.), *La construcción social del paisaje* (pp. 325-337). Madrid: Biblioteca Nueva, S.L.
- Mezquita, Z. y Otávio, P. (2018). O patrimônio industrial como elemento da paisagem cultural e a paisagem cultural conformando o patrimônio industrial: uma relação conceitual. *Geosul. Revista do Departamento de Geociências – CFH/UFSC*, 33(69), 66-87.
- Padura, L. (2006). Luz, olores y vida: La Habana según Mario Conde. *Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, 2(47), 22-23.
- Sabaté, J. (2008). Paisajes culturales y proyecto territorial. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 249-274). Madrid: Biblioteca Nueva, S.L.
- Tuan, Y. (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina.
- Valdés, Z. (2015). *La Habana, mon amour*. Barcelona: Stella Maris S.L.
- Venegas, C. (2012). *Ciudad del Nuevo Mundo*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- Vidal, M. (1950). Elegía al carrito que se va y otra elegía. Recuperado de <http://tranviasdelahabana.blogspot.com/2013/11/elegia-al-carrito-que-se-va-y-otra.html>

Notas

¹ Término definido por el geógrafo chino Yi-Fu Tuan, en 1974, como el “lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante [el entorno]” (Tuan, 2007, p. 13).

² Entre 1520 y 1608 se definieron y ocuparon las primeras cincuenta manzanas del núcleo urbano fundacional, entre la plaza de Armas y la de San Francisco. En esta etapa debió ser varias veces reconstruida tras ataques piratas como los de 1537 y 1555, cuando todos los vecinos debieron refugiarse en Guanabacoa, fundada el año anterior, lo que dio origen a la expresión popular “meter La Habana en Guanabacoa”, empleada aún hoy cuando se quieren marcar las dificultades o la imposibilidad de meter una cosa grande dentro de otra pequeña. Para 1717, el espacio intramural estaba completamente urbanizado con 150 manzanas.

³ La Real Compañía de Comercio de La Habana (1740-1815), conocida como La Habanera, es un ejemplo de la concentración del flujo comercial regido por algunos particulares que se radicaban en La Habana. A su disolución otras compañías habaneras monopolizaron el comercio de determinados productos, así como algunas extranjeras que se radicaron en la capital desde donde importaban y abastecían las tiendas del país. Entre estas últimas, destacan las regentadas por asturianos dedicados fundamentalmente a los textiles, y los catalanes, a los víveres.

⁴ Definido oficialmente en 1592, representa sobre un campo azul tres castillos y una llave, en alusión a las tres fortificaciones que para entonces guardaban el puerto. Remata el escudo una corona y como orla, el collar de la orden de caballería Toison de Oro. También lo decoraba una cinta con la frase “Siempre fidelísima”, que en adelante acompañó el nombre de La Habana y el de Cuba. En 1795, incorporó otra cinta que decía “Baluarte de las Antillas”.

⁵ Fue diseñado ese año por los patriotas cubanos Miguel Teurbe Tolón y Narciso López, y asumido en la Asamblea Constituyente de Guáimaro (1869) por la República de Cuba en Armas.

⁶ Así lo manifiesta la Real Cédula del 30 de noviembre de 1665, mediante la cual la reina María de Austria ratificó el escudo de la ciudad.

⁷ Esta metáfora ha sido, en otras ocasiones, utilizada para referir la conformación de la sociedad habanera a partir de la comunión entre gentes provenientes de todo el mundo, propiciada por su condición de ciudad-puerto. Así lo expresa Carlos Varela en su canción *Habáname*: Mi padre dejó su tierra / y cuando al Morro llegó, / La Habana le abrió sus piernas / y por eso nació yo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁸ Los muelles de esta zona del puerto se emplearon específicamente para cruceros (muelle de Caballería); para el comercio exterior (muelles de Carpineti y San Francisco); para el comercio de cabotaje y tráfico interior de la bahía (muelles de Luz y Paula); y a continuación, los muelles privados de San José, los del Real Arsenal y los de Tallapiedra para la descarga de carbón y uso de la fábrica de gas.

⁹ Estos fueron la alameda de Paula y el paseo de Roncali en el litoral sur de La Habana Vieja, y la cortina de Valdés en el norte. El único que pervivió durante el siglo XX y aún se conserva, aunque modificado, es la alameda de Paula. De conjunto permitieron renovar la imagen del puerto con sitios de interacción social y disfrute del entorno marino sin la intermediación de tinglados y otros inmuebles, y fueron una singular alternativa para el centro urbano fundacional completamente urbanizado, donde los únicos espacios abiertos eran sus plazas y plazuelas.

¹⁰ Los almacenes eran el de Hacendados y el de Regla, y las industrias, según se mira de oeste a este: las fábricas de gas de Tallapiedra, la de la Havana Gas Light y la de Regla, la refinería Belot y la jabonería.

¹¹ En una encuesta el poeta Alex Fleites señalaba la fortaleza de La Cabaña como el espacio para mirar y sentir La Habana, desde la cual decía “es como si me viera a mí mismo y a todos los que quiero, trajinando del otro lado de la bahía” (Fleites, en Contreras, 2018, p. 75).

¹² “These storehouses are well worth a visit by every stranger at Havana”, así lo expresó Samuel Hazard en su guía *Cuba with pen and pencil* (Hazard, 1871, p. 269).

¹³ Entre las más significativas han estado la planta de almacenamiento de cemento El Morro, la fábrica de la American Steel Company, el Matadero industrial, los silos de la Havana Gas Light (Gasómetro), la termoeléctrica de Regla, la terminal pesquera de Regla y la refinería de la ESSO y la Shell (luego Níco López). Después de la Revolución se sumaron el Puerto Pesquero, los molinos de Regla y la planta elevadora de granos, todo ello intercalado entre muelles y grandes depósitos portuarios, areneras, etcétera.

¹⁴ Este concepto es definido por el filósofo Alain Roger como la “progresiva asimilación cultural del paisaje” (Roger, en Aníbarro y Valdés, 2016, p. 3). Es un proceso colectivo que tiene su asiento a lo largo de mucho tiempo, dígase siglos, en los cuales se va conformando y legando un concepto-imagen, luego asumido y reforzado de manera espontánea. Es la construcción artística-cultural de un concepto-imagen del paisaje con protagonismo de las artes plásticas, enriquecida con la imagen literaria y la musical, a las que luego se sumó el cine. Por ello, muchos autores defienden que nuestra mirada no puede desligarse de las imágenes, conceptos y modelos culturales que vamos asimilando desde el inicio y a lo largo de nuestra vida, y que muchas veces condicionan nuestra interpretación del paisaje.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41701>

Llegar a La Habana en el siglo XXI

Jorge Fornet

Doctor en Letras, investigador titular, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

jfornetgil@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0697-0756

Recibido 16/03/2023 Aceptado 10/05/2023

Resumen

Dentro del género “literatura de viajes” ocupan un lugar destacado los viajes a las revoluciones políticas y sociales, como la rusa o la china. Forman parte de esa tradición los viajes a la Revolución cubana, que se iniciaron antes, incluso, del triunfo de enero de 1959. Muchos de los más connotados escritores y periodistas latinoamericanos produjeron notables crónicas de su experiencia cubana; experiencia cuyo efecto, naturalmente, se iría modificando con el paso del tiempo. Se abordan aquí las nacidas de los viajes a la Cuba del siglo XXI, lejana ya del entusiasmo de los primeros tiempos revolucionarios. Un recorrido por varias de las crónicas “cubanas” de este siglo da cuenta de las diversas percepciones que genera este singular país, tanto como de las particulares miradas de quienes *lo* escriben. Contar La Habana del siglo XXI es una experiencia que desborda una ciudad concreta para hablarnos, también, de un proyecto político y de la postura que se asume con respecto a él.

Palabras clave: *La Habana; Revolución cubana; cronistas; siglo XXI*

Getting to Havana in the 21st century

Abstract

Within the genre of "travel literature", journeys to political and social revolutions, such as Russia or China, hold a prominent position. Trips to the Cuban Revolution, which began even before the triumph of January 1959, are part of this tradition. Many of the most renowned Latin



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

American writers and journalists have produced notable chronicles of their Cuban experiences; experiences whose effect, naturally, would be modified with the passage of time. This article focuses on the ones born from the trips to the Cuba of the 21st century, already far from the enthusiasm of the first revolutionary times. Exploring various “Cuban” chronicles of this century provides insights into the diverse perceptions generated by this unique country and sheds light on the distinct perspectives of the writers. Narrating the story of 21st-century Havana is an experience that extends beyond a specific city; it also speaks to us about a political project and the stance taken toward it.

Keywords: *Havana; Cuban revolution; chroniclers; 21st century*

Lejanos los tiempos en que La Habana era asediada no ya por corsarios y piratas, sino por escritores que llegarían en peregrinación a partir de la década del sesenta del pasado siglo, ansiosos por conocer de primera mano la experiencia revolucionaria; lejanos esos tiempos, repito, la ciudad vio llegar en el siglo XXI otros viajeros —otros cronistas— cuyas miradas diferían ostensiblemente de las de sus antecesores. El mundo había dado un giro radical y la Cuba de los duros años noventa sufriría una profunda transformación no solo en términos económicos, aunque este fuera el terreno de cambios más notables y perentorios. Si la revolución —como nos recuerda Sylvia Saíta— desborda el hecho político, social o cultural, para convertirse, además, “en un *lugar* determinado en el mapa”, si a partir de la Revolución rusa “la noción misma de revolución se *espacializa*, porque desde entonces delimita un territorio y funda un escenario que, precisamente por eso, supo convocar a viajeros, cronistas, intelectuales y políticos de todo el mundo” (2007, p. 11), en el caso de la Revolución cubana ese espacio estaba cargado, además, de temporalidad. Llegar a la Isla, por consiguiente, era realizar tanto un viaje en el espacio como en el tiempo. Esa característica se mantendría durante las décadas siguientes, solo que a partir de los noventa el viaje en el tiempo se haría en sentido inverso, como veremos en los textos aludidos en este veloz recorrido por algunos cronistas del siglo XXI¹.

En Cuba el modelo de “turista revolucionario” del que hablaba Hans Magnus Enzensberger en 1972 era con frecuencia erosionado incluso en la experiencia de quienes viajaban a la Isla en las primeras décadas de la Revolución. Ni qué decir que para este siglo no se trataba ya de un sistema erosionado sino prehistórico. En el año 2000 César Aira llega a la ciudad. “En La Habana” se titula esta crónica que comienza allí donde se detenían las páginas del “Nuevo itinerario cubano” (1976), de Cortázar: en la casa de José Lezama Lima. La ciudad “está en ruinas, todo es sucio y sórdido”, cuenta Aira, de manera que uno trata de pasar lo más rápido que pueda, y fue así, casi por azar, que de pronto se dio cuenta de que no debía de estar lejos de aquel sitio. El “pasadizo mitológico”, la “vía regia”, era en verdad “una callecita rota, con charcos y montones de basura y viejos sentados en los umbrales fumando cigarros malolientes. Un cartel en el 162 indicaba que era la Casa Museo de Lezama Lima” (Aira, 2016, pp. 59-60).

Dentro del pequeño apartamento, Aira se detiene en ciertos objetos, en el vaso danés que aparece en *Paradiso*, por ejemplo. Se fija en los detalles:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

[Un] dibujo abigarrado y minucioso ... de casas, árboles, calles, autos, *all over*, tan detallado que se ve el número de ventanas de cada casa, las hojas de cada árbol, la marca y el modelo de cada auto, los postes de luz, el empedrado de las calles piedra por piedra, todo dentro de los milímetros. Una ciudad entera, se diría, un día de semana. (p. 63).

Se fija también en dos latas de tabaco tubulares con un medallón ilustrado con escenas de la industria del tabaco en el siglo XIX. Aunque asegura que en todos los museos de todas las ciudades que visita, por grande que sea el interés en sus tesoros, los cruza “como una flecha”, ahora se detiene, “minucioso”, en algunas piezas del reducido apartamento de Lezama. Es más, en el resto de su estadía en La Habana, asegura Aira,

vi muchísimos de estos objetos en todos los museos que visité. Casi podría decir que no vi otra cosa ... Nunca había notado la cantidad de imágenes pintadas que pueden cubrir la superficie de los objetos. Dadas las circunstancias, decidí que era una característica cubana. (p. 77).

En ese universo ruinoso y decadente la historia es reemplazada por la objetualidad y la microscopía. De hecho, la mayor parte de los relatos que cuenta Aira, al menos los más interesantes, no son generados por ninguna circunstancia exterior, o por conflictos producidos por persona alguna, sino por esos objetos que cobran un insólito protagonismo. Es desde el museo; más aún, desde ciertos objetos del museo; o mejor, desde algunas imágenes concretas de ciertos objetos del museo, de donde surgen las narraciones que sostienen el conjunto. En cambio, cuando el narrador aleja la mirada del detalle, encuentra una ciudad de fealdad ostensible, “desalentadora: ruinoso, gastada, llena de turistas, con esa tristísima música alegre sonando por todas partes” (p. 81). La visión de Aira es la de un proyecto cancelado; el país que se propuso forzar la historia, empujarla y ponerse a su vanguardia, había terminado por quedar anclado en algún sitio impreciso del pasado. “Con un poco de ironía o malevolencia”, dice en cierto momento, Cuba “podría ser una variante nacional, aplicada a la Guerra Fría, del soldado japonés” (p. 92) que permaneció oculto en la selva durante veintiocho años, creyendo que la guerra no había acabado.

Cuatro años después de la experiencia de Aira, regresa a La Habana Sergio Pitol. “¿Cuándo viniste aquí la primera vez?”, le pregunta su amiga Paz mientras comen en La Zaragozana. Y es a partir de ese punto que afloran los recuerdos, aquel casi olvidado primer viaje en la década del cincuenta que Pitol rescatará en su “Diario de La Pradera”: “Durante cincuenta años mantuve clausurados los días de La Habana; sabía, desde luego, que había estado de paso en esa ciudad fascinante pero no recordaba qué había hecho o visto en ella, ni siquiera dónde dormía” (Pitol, 2006, p. 266-267). Aquella fue, por cierto, su primera salida de México, a finales de febrero o principios de marzo de 1953, en camino a Venezuela. He tratado en otro lugar (Fornet, 2009) esa experiencia que para Pitol significó el descubrimiento de una sensualidad urbana que desconocía, un particular disfrute estético y la iniciación política. Por si fuera poco, “durante esos días de La Habana y los siguientes de la travesía hacia Venezuela



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

comencé a escribir” (Pitol, 2006, p. 264). O sea, se suma a las otras, la experiencia de la iniciación literaria. No podemos pasar por alto un detalle clave: el hecho de que todo ello hubiera sido borrado de la memoria del escritor. Fue necesario el paso de medio siglo (no un medio siglo cualquiera, sino uno en el que Cuba estuvo por décadas en el centro del interés mundial) para que aflorara aquel recuerdo.

Casi coincidiendo con el viaje de Pitol —el 26 de octubre de 2004—, Juan Villoro llega por segunda vez a Cuba. De esa experiencia quedaría la crónica “Cosas que escuché en La Habana”. Parafraseando a Carpentier, Villoro advierte al inicio de su texto haber regresado de Cuba “con la trompa llena de interrogantes” (2005, p. 143). La estancia supuso la visita a los lugares más disímiles de la geografía urbana, y el diálogo con todo tipo de personajes, particularmente los pícaros locales, empeñados en sacarle algunos dólares mediante sus insospechadas artes. A diferencia del corresponsal extranjero que entiende o trata de entender lo que sucede, apunta Villoro, “el cronista de viajes escribe desde la perplejidad” (p. 144). Es ella lo que le da un sabor peculiar al recorrido del escritor, menos empeñado en hallar explicaciones que en transmitirnos experiencias y sensaciones. En cualquier caso, no es menor el desconcierto que padecen muchas veces los propios habitantes de la ciudad: “Tampoco nosotros entendemos este enredo del carajo”, me dijo un amigo para apaciguar mi sed de claridad mientras comíamos en el Barrio Chino” (p. 144). Villoro no evita mostrar los contrastes con su propio país (“La pobreza cubana no llega a la degradación del mexicano sin zapatos, con uñas como garras”, p. 147) pero prefiere centrarse en lo que tiene ante sus ojos, sin ánimo de ofrecer recetas. Le interesan, sí, los detalles de cómo la inventiva cubana ha debido sortear tantas escaseces, aunque sin sentirse atraído por el morbo ni pontificar desde su aventajada posición. “La Habana produce una sensación de tiempo detenido aún más radical para quienes nacimos con la Revolución cubana”, comenta el cronista en cierto momento, en una idea que se reiterará de un modo u otro en las últimas dos décadas. Solo que en el caso de Villoro lo vive de un modo *entrañable* porque siente ese entorno y su metamorfosis como algo propio: “Imposible caminar por esas calles sin sentir que ese deterioro es el tuyo” (p. 168). El pintoresco anecdotario del cronista, los curiosos personajes que se le cruzan, la gracia de las experiencias y de la narración misma no logran acallar, sin embargo, otra historia latente, que no se ve pero que sostiene todo el edificio que está ante nuestros ojos. La nostalgia que se asoma lateralmente en la crónica de Villoro nos devuelve, de alguna manera, a cierto inevitable dolor por lo que debió haber sido y no pudo ser.

Pese a estos contados y algunos otros cronistas de inicios de siglo, la avalancha llegaría dos lustros después. El 17 de diciembre de 2014, como es de sobra conocido, marcó un punto de giro no solo al interior de la Isla y de sus tensas relaciones históricas con los Estados Unidos, sino también en el interés y la percepción que ella generaba. Ese día, los presidentes Raúl Castro y Barack Obama anunciaron al mundo que —como parte de un largo y paciente diálogo— ambos países reestablecerían relaciones diplomáticas. Parecía el final de un largo trayecto iniciado casi cincuenta y cinco años antes. La sensación de que se cerraba un período histórico, de que la “excepcionalidad” cubana llegaba a su fin, ganaba terreno y aceleró el interés de viajeros y cronistas. Un título como *Cuba en la encrucijada. Doce perspectivas sobre la continuidad y el cambio en La Habana y en todo el país* (2017), en el que Leila Guerriero reunió crónicas de autores de Cuba, otros países de la América Latina, España y los Estados Unidos, es elocuente. Por cierto, el interés en el tema ha dado lugar a libros de dos de los participantes en ese volumen: *Teoría y práctica de La Habana* (2017), del mexicano Rubén



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Gallo, y *Cuba, viaje al fin de la Revolución* (2018), del chileno Patricio Fernández, en los que valdría la pena detenerse en otro momento.

Para Guerriero, “de todas las preguntas que debe hacerse el periodismo (qué, quién, dónde, cuándo por qué y cómo), solo hay una que, si hablamos de Cuba, puede responderse fácilmente: dónde; todo el mundo sabe –más o menos– dónde queda Cuba”. Sin embargo, añade,

para las demás (qué es Cuba, quiénes son los cubanos, cómo es Cuba, cuándo comenzó Cuba a ser lo que es, por qué Cuba es como es, y diversas variaciones y combinaciones de lo mismo), no solo no hay respuestas fáciles sino que además cada quien parece tener las suyas. (2017, p. 9).

Según Guerriero, “contar Cuba —como contar el desembarco en Normandía o la caída del Muro de Berlín— es contar la Historia con mayúsculas: una tarea ambiciosa. Pero, en el tartamudeo ametrallado de los tiempos presentes, estos son algunos intentos” (p. 12).

Un volumen anterior organizado por la propia Guerriero —*Cuba Stone. Tres historias*— incluye crónicas solicitadas al periodista argentino Javier Sinay, el músico mexicano Joselo Rangel y el escritor peruano Jeremías Gamboa, a propósito del concierto de los Rolling Stones en La Habana el 25 de marzo de 2016, como cierre de su gira “América Latina Olé Tour”. Lo primero que llama la atención es que —para estos nuevos cronistas— Cuba parece existir en el momento en que la visitan personajes famosos, trátase de un papa, de un presidente de los Estados Unidos o de estrellas de rock. Ahora el pueblo con el que estos cronistas ciertamente se encuentran existe en contraste con tan ilustres visitantes. Pero, en general, más que como protagonista parece existir como telonero de un drama que se teje al margen suyo. Y no queda claro si es excluido de la historia o si él mismo se desentiende en no poca medida de esa historia que convoca a los cronistas.

De manera que, si bien la visita de los Rolling Stones (como las de los papas) convocó multitudes, estas parecen difuminarse. En consecuencia, por ejemplo, uno de los autores no ve cubanos entre los asistentes al concierto (aunque se calcula que asistieron centenares de miles), otro entiende que se trata de curiosos más que de fans o conocedores, pues la Isla se mueve a ritmos ajenos al rock. En “El último desafío de la banda más grande del mundo (y un viaje a lo profundo del rock cubano)”, Javier Sinay comienza afirmando lo que todos repetirán de un modo u otro: “esta semana Cuba va a convertirse en otra Cuba”, con “el último desafío que le quedaba a la banda de rock más grande del mundo” (Sinay, en Guerriero, 2016, p. 18). Territorio de paradojas —término que también aparecerá una y otra vez en las crónicas del momento—, para Sinay, Cuba es, al mismo tiempo, cercana y lejana, rebelde, quijotesca, ejemplar y digna, tanto como aislada, severa y atrasada, y por ello mismo, un territorio largamente deseado. Ya los Stones habían advertido que, si bien habían llevado su música a muchos lugares especiales, “este show en La Habana va a ser un hito para nosotros, y esperamos que también para todos nuestros amigos en Cuba” (Sinay, en Guerriero, 2016, p. 18). El concierto mismo estuvo precedido por un video en que los Rolling Stones volvían sobre la idea:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cuba es un sitio de paradojas. Una de ellas es que parece un destino de turismo hedonista, playero, fiestero. Y, aunque puede ser todo eso, más que nada es un destino de turismo político. Su complejidad y su experiencia histórica, que asoman bajo cada baldosa, sirven como testimonio para el mundo entero. (p. 18).

Es reiterada esa noción de que el concierto era un momento bisagra que marcaría un antes y un después. La dramaturgia de nuestra época rechaza la simple evolución y recurre, para narrar la historia, e incluso el presente, a epifanías, giros bruscos, revelaciones. Necesita, por ello, entender el minuto en que todo cambia. Y si antes, al menos en el caso cubano, ese minuto estaba asociado a coyunturas históricas y políticas (el triunfo de la Revolución, la crisis de los misiles, la caída del Muro de Berlín, etcétera), ahora lo está a eventos de mayor levedad. No es raro, entonces, que las narrativas del cambio en Cuba se afinquen en visitantes ilustres; no es raro que, para el cronista, cuando Keith Richards “le dio dos sacudones a la guitarra e hizo sonar la intro de ‘Jumpin’ Jack Flash’, Cuba fue otra Cuba” (Sinay, en Guerriero, 2016, p. 20).

Sinay considera que el único instante en el que la condición política del show se puso de manifiesto fue aquel en que Jagger dijo: “Sabemos que años atrás era difícil escuchar nuestra música acá. Pero acá estamos, tocando para ustedes en su linda tierra... Pienso que finalmente los tiempos están cambiando... ¡Es verdad, ¿no?!” (p. 21). Es graciosa esa idea de Jagger de asumirse como la medida del cambio. Como si durante décadas Cuba hubiera estado suspendida del mundo. Uno de los mitos más reiterados que acompañaron el concierto fue el de la prohibición que rodeó a los Rolling Stones tanto como al rock en la Isla. Verdad a medias, la sensación que dejan las crónicas y buena parte de sus entrevistados cubanos es que escuchar rock en Cuba era un desafío mayúsculo. En verdad, para las generaciones crecidas en los 70 y 80, escuchar a los clásicos del rock o los cultores del género a través de estaciones de radio de los Estados Unidos o de discos o casetes que circulaban de mano en mano, y seguir los vaivenes del *hit parade*, era tan natural como respirar. Seguramente hay relatos de oyentes menos afortunados o de épocas menos permisivas, pero la reescritura de una historia de persecución que felizmente estaba llegando a su fin con gestos como el develamiento de una estatua a John Lennon en un parque habanero en el año 2000, o con este concierto, suena a la vez falsa y patética.

“Rock and roll al ritmo de (las piedras rodantes y) los hijos del ‘período especial’”, de Jeremías Gamboa, se inicia con un epígrafe de la canción de los Rolling Stones “Indian Girl”: “Little Indian girl, where is your father? // Little Indian girl, where is your momma? // They’re fighting for Mr. Castro in the streets of Angola”. Repitiendo el mito de la fruta prohibida, Gamboa ve alrededor suyo en la Ciudad Deportiva miles de cubanos

expuestos como auditores vírgenes a esta música prohibida por el régimen de Fidel Castro durante años, y que se acercan a ella para saber qué cosa ha sucedido más allá del mar que los rodea, ... extraño encuentro de dos mundos que apenas se han tocado. (Gamboa, en Guerriero, 2016, pp. 144-145).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Reconoce haber llegado cargado de prejuicios que la realidad fue desmoronando; una caminata “me basta para darme cuenta de que esta ciudad no es exactamente lo que esperaba” (p. 161), asegura, y añade que nadie que fuera depositado en FAC (el centro cultural Fábrica de Arte Cubano) sin previo aviso, podría creer que esto es Cuba, pensaría estar en Frankfurt o Múnich.

Hace tiempo dejé atrás la película que había imaginado en Lima cuando supe de este concierto: los Stones tocando en un escenario impresionante dentro de un estadio que se cae a pedazos frente a un mar de cubanos que los miran con estupor vigilados por cientos de guardias y la custodia de carros militares. (p. 182).

Sin embargo, cuando se abre la puerta de entrada “no vemos un solo hombre uniformado ni puestos de vigías: nadie que supervise qué llevamos, qué tenemos en los bolsillos” (p. 184). Pronto se aclimata al entorno:

Ya me acostumbré a esa manera de caminar algo despreocupada de los cubanos y, sobre todo, a andar relajado, sin temor a que me asalten, incluso de noche y con poca luz en las calles ... Un ambiente de calma parece impregnar las calles, una sensación algo nostálgica, como de fin de carnaval. (p. 215).

Gamboa retoma un asunto abordado una y otra vez por quienes llegan a la Cuba del siglo XXI. “Es un lugar común decir que visitar Cuba no consiste sólo en un desplazamiento físico. Se trata, sobre todo, de un viaje en el tiempo: este país parece haber estado detenido durante muchos años” (p. 145). Confiesa el temor que le provocaba la idea de venir a un país que le recordara su infancia, “a los años duros que fraguaron mi sensibilidad y las de miles de personas de mi generación” (p. 158). Ya un amigo le había advertido que “Cuba es el Perú de hace dos décadas, ... recordando las rutinas que vivimos durante aquellos años de gran dificultad” (p. 158). Una vez más, viajar a Cuba es hacerlo a un pasado de la propia biografía.

El viaje de Joselo Rangel, integrante del grupo Café Tacvba, lo remite —también a él— a una visita precedente; en su caso, la realizada con el grupo en 1997. Aquella vez, según cuenta en “Cambia, todo cambia”, llegaron con el entusiasmo de la primera vez, lo que no les impidió chocar con las limitaciones de la economía de escasez. Sin embargo, “estábamos felices, ¡era nuestra primera vez en Cuba!” (Rangel, en Guerriero, 2016, p. 72). Por toda La Habana Rangel descubre conciertos de trova, de rock y de música tropical. “Parecía haber miles de eventos en un lugar donde, a simple vista, no pasa nada”; mientras, los jóvenes cubanos daban la sensación de vivir en la felicidad plena, a la vez que lamentaban no tener discos ni un aparato donde escuchar música, compartían una guitarra entre varios, los instrumentos pasaban de una banda a la otra y no les llegaba la música que estaba sonando afuera. “Qué importa, pensaba yo, es sólo rock and roll. Pero para ellos parecía ser lo más importante: estaban ávidos de información” (p. 73). Y aquí Rangel toca la paradoja mayor:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hasta antes de pisar la isla, veía de manera romántica a los cubanos, a los hijos de la Revolución: ellos eran los verdaderos contestatarios, no yo. Habían resistido todo ataque cultural. No importaba que no supieran nada del grunge, ni de los grupos de rock clásico. Nosotros admirábamos a sus héroes, a Fidel. Teníamos camisetas con la imagen del Che Guevara, una figura mucho más importante que Kurt Cobain, que John Lennon. // Pero entonces ahí, en Cuba, la sensación cambiaba. Resultó que esos cubanos, a los que pretendíamos admirar, querían fervientemente lo que teníamos nosotros. Los cubanos deseaban “cosas”. No hablaban de ideología. Querían cuerdas para su guitarra. (p. 73).

Hay en el texto de Rangel una postura que contrasta con la de la mayor parte de los cronistas, y que se hace explícita en su renuencia a mirar a los cubanos “desde arriba”. A propósito del concierto de los Rolling Stones como un ajuste de cuentas que enmendara lo pasado por el rock en Cuba, comenta: “Es una actitud paternalista, pero yo mismo la tuve. Y no me gustó. ‘¿En realidad necesitan los cubanos un concierto de los Rolling Stones? ¿Cambiará eso las cosas?’, pensé. ‘No creo, pero ¿quién soy yo para decidir eso?’” (p. 76). Confiesa que, incluso, cuando lo invitaron a escribir esa crónica, su primer pensamiento fue: “¿soy digno de ir a ver a los Rolling Stones a Cuba?” (p. 77). Y ya en medio del concierto, y ante los empujones que padecía, sostiene:

Me ayudó pensar que los cubanos podían hacer lo que quisieran —llegar tarde, empujar, buscar un mejor lugar, ponerse enfrente y taparte— porque ésta es su tierra, su isla, su concierto ... Así que podían hacer lo que les viniera en gana. (p. 114).

Rangel es tal vez, de todos los cronistas “habaneros” de esta hora, quien se siente menos cómodo en su papel; no le interesa dar lecciones y hasta le cuesta sacar conclusiones de una realidad que solo conoce como visitante. Cuando al final del trayecto (y de la crónica) el chofer que lo lleva al aeropuerto le pregunta a Rangel si le gusta el paisaje, y este le responde de forma afirmativa, aquel añade: “Aquí se vive muy tranquilo. Cuba es hermosa”. “Sí”, fue la respuesta de Rangel, aunque no le dijo lo que en verdad pensaba: “Pero va a cambiar, ya está cambiando” (p. 134).

De las doce crónicas reunidas en *Cuba en la encrucijada...* me interesa mencionar aquí las de autores latinoamericanos (con exclusión de los cubanos): la colombiana Patricia Engel, el chileno Patricio Fernández, el guatemalteco Francisco Goldman y el mexicano Rubén Gallo. “Mi amigo Manuel”, de Patricia Engel, arranca una madrugada de septiembre de 2015 cuando la narradora y su amigo Manuel se dirigen a la plaza de la Revolución para ver al papa Francisco. Manuel —nos enteraremos pronto— no cree en Dios ni en deseos imposibles. A sus cuarenta y seis años solo cree en el trabajo, al que dedica quince horas diarias. También



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sabemos que nunca ha montado avión, tren, no ha salido más allá del occidente de Cuba ni se ha planteado irse del país, no por amor a la patria (dado que no sentía pizca de patriotismo o de nostalgia), sino porque no se veía capaz de abandonar a su madre, y esta no podría vivir en otro sitio. Manuel padece cierta paranoia que proyecta sobre todo lo que le rodea: el retorcido camino hacia la Plaza es una “manipulación gubernamental, un ardid para debilitar a la masa de creyentes, para demostrar que este Papa ... no es capaz de congregarse a tanto público como Fidel en cualquiera de sus mítines” (Engel, en Guerriero, 2017, p. 41), los camiones de la Cruz Roja son en verdad policías de incógnito, etcétera. Si bien Manuel es el coprotagonista de esta historia, la narradora se mueve, además, de manera paralela, en otro espacio. Al caer la tarde y despedirse de él, sale con otros amigos, en su mayoría no cubanos, que la invitan a tomar algo en sus casas, la llevan a fiestas, restaurantes y bares “llenos de extranjeros y de cubanos adinerados con contactos en el Gobierno” (p. 46). “Es como si, al despedirme de ti”, le dice Manuel, “fueses a otra Cuba” (p. 46). Pero no es esa Cuba —que aparece solo por contraste— la que le interesa a la cronista, sino aquella donde dos hombres despellejan a un perro para quedarse con la piel; otros se llevan un pelícano medio aturdido tal vez para comérselo, venderlo como brujería o como mascota a un extranjero. Una Cuba tan chocante que algunos amigos le recomiendan “aprender a desviar la mirada”: “Es imposible sobrevivir en Cuba si uno es un sentimental” (p. 55). No deja de resultar irónico escuchar eso de un latinoamericano, de una colombiana, que uno supondría endurecida por realidades lacerantes difíciles de encontrar en la Isla. Sin embargo, ha debido llegar a Cuba para ver escenas hirientes. Por otra parte, si con frecuencia los cronistas apelan al lenguaje oral para otorgar verosimilitud a su historia, la Cuba de Engel está habitada por gentes de habla extraña e irreconocible que *conducen birrias de coches*, o que insultan a alguien llamándolo *capullo*, palabras que los locales de carne y hueso no pronunciarían jamás.

Engel parece reproducir el pacto entre conquistadores y aborígenes. En cada uno de sus muchos viajes a la Isla les regala a Manuel y a su madre chocolates de supermercado, que ellos parecen “valorar más que el oro”. Él “parecía profundamente conmovido por la experiencia”, de recibirlos y comerlos; la madre, en su vida “había probado algo así”; “siempre se zambullen entre los envoltorios con el mismo placer que un niño”. Una vez, a cambio de los dulces, cosméticos, muestras de perfume y cremas, la madre intentó regalarle “su mejor pieza antigua de porcelana y marfil”, que la narradora rechazó porque “lo más probable era que me la confiscaran en la aduana” (pp. 46-47). En su rusticidad, Manuel se queda desconcertado el día en que ella le ofrece un “bocadillo”:

Lo miró con curiosidad y le dio vueltas en las manos. Me di cuenta de que no sabía qué hacer con el papel de aluminio en el que lo había envuelto, así que le mostré como retirarlo. Lo observó fascinado. Nunca había visto papel de aluminio. (p. 48).

Engel parece cómoda en su papel de civilizada que deja boquiabiertos, mostrándoles cuentas de vidrio, a los nativos. Meses después de esa visita, La Habana se prepara para la visita del presidente de los Estados Unidos. Para Manuel, ello no significa gran cosa: los papas y los presidentes “vienen a ver Cuba y luego se marchan y se olvidan de nosotros —me dice—. Pero



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

para nosotros no cambia nada. Aquí estamos. Aquí estaremos siempre. En la misma Cuba, la misma ruta, la misma lucha de siempre” (p. 57).

“Aunque esté muerto”, de Patricio Fernández, comienza con la declaración de los presidentes Obama y Raúl Castro el 17 de diciembre de 2014. Terminaba una guerra, dice Fernández,

una época que anunciaba su fin. El imperio renunciaba infligirle una derrota política a los Castro (en este ámbito Cuba venció) para dejar la subversión en manos del mercado que, como la experiencia indica, corroe convicciones con una eficacia muy difícil de contrarrestar.

Convencido, como muchos, de que esto “no tiene vuelta atrás”, Fernández decidió “que quería ser testigo de ese final de historia” (Fernández en Guerriero, 2017, p.74). Llegó a La Habana en 2015 y con Gerardo como cicerone recorrió casi toda la isla persiguiendo al papa Francisco. Fernández confiesa que su

secreta esperanza era que juntándose mucha gente para oírlo estallaran manifestaciones espontáneas, protestas, gritos de malestar. Pero nada de eso sucedió acá, donde no se vive ninguna tensión insostenible ni hay calderas a punto de explotar. Ni siquiera despertó el más mínimo fervor religioso.

De hecho, Gerardo, de manera similar a Manuel, el amigo de Patricia Engel, “prefería quedarse esperándome en el auto o tomándose una cerveza mientras yo asistía a las homilías. No le generaba ninguna curiosidad” (p. 79). Es llamativa la frecuencia con la que estos viajeros recurren a un “amigo”, ese nativo que les sirve de guía e interlocutor para introducirse en un mundo que les parece inaccesible. Irónicamente, esos mismos viajeros reproducen características del turista revolucionario al que aludía Enzensberger, pues necesitan de ese guía que los conduzca y les traduzca la realidad. El hecho de que vivan al margen de (o incluso contra) las instituciones oficiales, no modifica sustancialmente la relación de dependencia del visitante con respecto a aquel. Para el otro mundo, el de la *jet set* —que también Fernández frecuenta—, ese nativo resulta prescindible.

En la mencionada élite con la que se reúne Fernández, conformada fundamentalmente por artistas, “todos critican al gobierno, unos más y otros menos, pero de un modo que denota proximidad, algo parecido a las quejas con un pariente al interior de una familia”. Cree que no hay nadie de derecha en ese mundo, ni nadie de esta élite cultural “querría que Cuba se convirtiera en un paraíso de los negocios, porque hay un ritmo, una convivencia, una cotidianidad en este país que no encuentran en otros sitios, cuando viajan”. Cada uno de ellos tiene un momento escogido para explicar



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

cuándo se pudrió este cuento: si con la soviétización, si en el quinquenio gris, si con el fusilamiento del general Ochoa, si con el Período Especial, si con la crisis de los balseros, con Raúl ... Pero no hay disidentes entre ellos, solo críticos y muy críticos. (pp. 77-78).

En el año y medio que lleva entrando y saliendo de la Isla, afirma, nadie le ha hablado de democracia ni de derechos humanos. A pesar de cierta frustración de lo que pudo ser y no fue o una sensación de fracaso, “son las dificultades domésticas, la luz, el agua, la baja frecuencia de almendrones, el precio de la cebolla, la desaparición de la cerveza los temas que de verdad llenan las conversaciones” (p. 79). Es recurrente en estos cronistas la tentación de la metáfora, de una idea, de un personaje que sintetiza todo un proceso. Al final del relato de Fernández, Gerardo lleva a embalsamar un gallo que le han matado en una pelea, y su explicación de por qué le sirve al cronista para proponer una moraleja:

Me pareció que decía mucho respecto de lo que se vive en esta isla tan difícil de explicar, tan contradictoria, tan liberadora y tan asfixiante: “Bueno, porque las cosas que uno ama quisiera que estuvieran para siempre, y yo llegué a estimar de verdad a este gallo, y por eso lo quiero conmigo, aunque esté muerto”. (p. 93).

Francisco Goldman es, de estos nuevos cronistas, el de mirada más amable. También para él este viaje remite a uno realizado veinticinco años antes. “El Tropicana. Los pasos en las huellas”, se llama su crónica en la que vuelve a entrar “tras un cuarto de siglo en los dominios del cabaret Tropicana de Marianao”. Había estado en 1993 para escribir un artículo para *Harper's Bazaar*, y de Tropicana solo conocía hasta entonces el inicio de *Tres tristes tigres*. “Lo que siguió a esa decisión fue una de las experiencias más extrañas, más divertidas y desde luego más inesperadas de mi vida” (Goldman, en Guerriero, 2017, p. 192). Cuba estaba experimentando entonces las peores estrecheces del Período Especial, recuerda. “Ahora quería escribir otro artículo acerca del Tropicana en la actualidad, en estos tiempos de cambios” (p. 186). Muestra las antiguas fotos a varios trabajadores del lugar que quedan impresionados. Alguien le habla de su época como bailarina, de las personalidades famosas que visitaran Tropicana, de que había actuado delante de Allende y hasta de Pinochet, de Brézhnev y para Fidel cuando hizo subir al escenario con él a los ganadores de Mundial de Boxeo de 1974. Goldman logra contactar por Facebook a Lupe, una de las bailarinas que conoció en su viaje de 1993, quien vive en la Ciudad de México. Pero Tropicana era su vida. “Si pudiera morir y volver a nacer —dijo Lupe—, querría volver a repetirlo todo. No cambiaría nada” (p. 206). Le habla de la noche en que Fidel fue a ver un espectáculo, y ella le tocó la barba y le dio la mano.

Me mostró una foto extraordinaria que aún guarda en el móvil, en la que se ve a las bailarinas del Tropicana con sus vestidos de lamé, con tocados brillantes que parecen gorros de baño en la cabeza, todas arracimadas alrededor de Fidel.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Lupe es la que está más cerca y sus grandes ojos negros lo miran radiantes. (pp. 206-207).

Extrañamente en las crónicas de los viajeros del siglo XXI se habla de Fidel con admiración; la crónica de Goldman es atípica además en ese sentido.

También para hablar de la Cuba de hoy Rubén Gallo viaja al pasado, a la primera vez que llegó, en 2002, y a sus sucesivas visitas. Con frecuencia estos cronistas, como he repetido, han visitado antes la Isla, pero solo ahora, ante la solicitud editorial y ante el previsible cambio, la escriben. “La librería de Sodoma”, junto con *Teoría y práctica de La Habana* (2017) y *Muerte en La Habana* (2021), son tres textos que podrían leerse como parte de un mismo universo. El personaje que ocupa el centro de “La librería de Sodoma” es Eliezer, quien vive de vender libros. Es él quien pone al cronista en contacto con los personajes más extravagantes o inesperados. Muchos de ellos acuden a las variantes de esa picaresca criolla presente en buena parte de los textos ya mencionados. El hecho es que los sucesivos viajes del autor a La Habana y sus reiterados encuentros con Eliezer van dando fe de los cambios al interior del país, vistos siempre desde los márgenes.

En ninguno de los textos mencionados hay tanto humor como en la crónica de Gallo, quien se ríe tanto del visitante, que pretende amoldar la realidad a sus prejuicios o a su manera de entender el mundo, como del rebelde y el excéntrico que sobredimensiona su entorno, que observa tras los cristales de la paranoia. El propio Gallo, profesor de una prestigiosa universidad estadounidense y buen conocedor de los entresijos de la realidad cubana, funciona como traductor cultural. Y da cuenta de los choques frontales que se producen entre ambos polos. El caso más pintoresco de disfunción comunicativa se da cuando los estudiantes que lo acompañan se encuentran con Eliezer. Para cada una de las preguntas “políticamente correctas” de los estudiantes, el librero tiene las más inesperadas respuestas, que incluyen perlas misóginas, racistas o del más puro absurdo.

Como Aira, Gallo realiza una visita obligada, la que lo lleva a “Trocadero 162, una de esas direcciones míticas en la historia de la literatura”. Y contrasta el Trocadero cubano con el parisino para dejar claro que aquel es una calle polvorienta, llena de edificios en ruinas, montañas de basura y niños sin camisa sentados en los umbrales de las casas. “Parecía más África que París”, apunta. Tras lo cual expresa: “¡Qué pobre era el Museo Lezama!”, sobre todo si se le compara con el Louvre o el Metropolitan, “esas transnacionales de la cultura primermundista con sus lujosísimas instalaciones, ejércitos de empleados y presupuestos millonarios”. Sin embargo, Gallo no duda en señalar que “este museo diminuto y solo, con sus tres empleados de uniforme caqui y gatos contoneándose por el patio, era más auténtico. Aquí se sentía el espíritu de Lezama” (Gallo, en Guerriero, 2017, p. 230).

Esa idea, que atraviesa los textos de Gallo sobre La Habana, lo llevó a convocar a un grupo de escritores mexicanos. Así, en diciembre de 2017 y abril de 2018, Juan Carlos Bautista, Luis Felipe Fabre, Daniel Saldaña y Pablo Soler Frost pasaron unos días en la ciudad (Oswaldo Gallo los imitó en mayo de 2019), con una sola condición: la de escribir un texto sobre la experiencia. Fruto de ese ejercicio es el volumen *Crónicas de una pequeña ciudad mexicana en La Habana* (2020), en el que de momento no voy a detenerme, aunque quiero rescatar algo de la introducción del propio Rubén Gallo. “¿Por qué te gusta tanto La Habana?”, es la pregunta que se reitera entre cubanos y extranjeros que lo escuchan hablar con entusiasmo de esta ciudad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Las respuestas varían, según ha dicho. A veces cuenta la versión de que todo empezó el 17 de diciembre de 2014, cuando vio en un televisor desvencijado en un lugar populoso las intervenciones de Raúl y de Obama anunciando el restablecimiento de relaciones diplomáticas entre sus países, “mientras cientos de cubanos a mi alrededor aplaudían y se abrazaban” (Gallo, 2020, p. 11). Otras veces explica esa atracción —más allá de su confesa fascinación por el lenguaje habanero— con un argumento que es posible encontrar en otros cronistas: la Cuba de hoy les recuerda su pasado, incluso su infancia. En sus carencias, en ciertos tics, en la tranquilidad de las calles, se emparentaban este presente y aquel pasado. Gallo se arriesga a más, incluso, al recordar que si “Proust aseguraba que los únicos paraísos son los paraísos que hemos perdido, [q]uizá por eso el día en que aterricé en La Habana sentí que había llegado a un paraíso que tenía algo de recobrado” (Gallo, 2020, p. 20). Asimismo, para Gallo, parte del atractivo de Cuba es que se trata del “único país que ha sabido mantenerse al margen de una globalización perniciosa”, cuyos ciudadanos no viven conectados a Internet o pegados a una pantalla, sino que se miran a los ojos, se hablan y se tocan, y cuyas conversaciones, no viciadas por la corrección política, “tienen una espontaneidad y una libertad que se ha perdido en otros lugares” (p. 12). Algunas de estas “virtudes”, que supondrían el anclaje en una utopía arcaica, van atenuándose a medida que Cuba y sus ciudadanos se van pareciendo cada vez más a su entorno. No por ello, sin embargo, pierde interés o deja de tener sentido ese rescate de un tiempo que solo en la Isla parece encarnarse.

Un curioso giro se produce en “Sin embargo, Cuba”, de Andrea Jeftanovic. “A Cuba entré por medio de las fotos de Isidora Aguirre en su viaje de 1967”, afirma Jeftanovic en la crónica de su viaje (Jeftanovic, 2018, p. 191). Esa entrada fotográfico-literaria (pues ambas llegaron invitadas como jurados del Premio Literario convocado por la Casa de las Américas) parece marcar un derrotero. Jeftanovic se sabe, desde luego, ubicada en un tiempo distinto, pero, en lugar de lamentar lo que pudo haber sido y no fue, marca su punto de partida: “No llego durante la efervescencia de la revolución, sino cuarenta años después, en medio del Periodo Especial”, dice en las primeras páginas de su texto (p. 198); “yo no llego durante la efervescencia de la Revolución, sino cuarenta años después, en medio del Período Especial”, repetirá al final (p. 215). Esa mirada la lleva a leer la realidad de un modo a la vez similar y distinto al de sus colegas: Cuba como un país archivo —pues un archivo es un ejercicio de “ausencia y presencia” — en el que los edificios y las cosas se conservan detenidos en el tiempo.

Pese a su llegada “a una escena tardía de la Revolución”, la historia se le hizo presente en la habitación del hotel Jagua, en Cienfuegos, la misma donde había pernoctado Fidel Castro el 18 de agosto de 1960. “La Revolución de 1959 se traspapelaba con la de 2011” (p. 196), comenta. Jeftanovic regresará a la Isla en un segundo viaje en febrero de 2016 a explorar el archivo de Isidora, las varias versiones de su novela *Carta a Roque Dalton*. Y luego una última vez ese propio año, entre las visitas del papa Francisco, Obama y los Rolling Stones. La cronista habla de la “curiosidad casi morbosa” que despierta este país cuya infraestructura está en ruinas y cuya visita es casi una experiencia arqueológica, un viaje “contra un plazo, contra un país en extinción, contra un modelo que tiene los días contados” (p. 209). Eso explica la avalancha de turistas, sobre todo, estadounidenses que la arrojan a ella y a su familia fuera del sistema hotelero y los obligan a ir a una casa particular. No falta en su experiencia la *road movie* por la Isla en un Chevrolet de los cincuenta y mucho menos la conclusión que tanto se reitera: “Viajar a Cuba tiene algo de viajar contra el tiempo” (p. 209). Sin embargo, el pacto realista se rompe —y es aquí donde se produce el curioso giro al que me referí antes— con la (re)aparición de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Fidel. No ya aquel que la puso frente a la historia, sino otro de ficción. Este se aleja de los reflectores durante la visita de Obama a la Isla, precisamente en la habitación del hotel Jagua en la que había dormido cuarenta y seis años antes. Y mientras afuera va transcurriendo la nueva historia, la narradora le cuenta a través de la puerta del cuarto lo que está ocurriendo. Cinco días después de la partida del visitante, el Fidel real escribió “Hermano Obama”, su discrepante posición. Jeftanovic lo recuerda pero cierra con otro relato: “Fidel camina hacia el muelle y sube a una embarcación, quita el ancla, suelta amarras y navega por la bahía de Cienfuegos” (p. 214).

En 2019, cuando Martín Caparrós regresó a La Habana, las expectativas despertadas por aquellos ilustres visitantes sonaban lejanas. Si más de diez años antes, a raíz de otro de sus viajes, había escrito “Cuba fidelísima” (1997), ahora nos habla de la “ciudad detenida”, uno de los lugares comunes al hablar de la urbe. Para este momento, la *pax obamiana* había quedado atrás y Donald Trump había entrado en nuestra historia para cortar de modo brusco aquel breve idilio.

“La Habana debe ser la capital más bonita del idioma”, apunta Caparrós, antes de seguir el razonamiento:

Y también la más rota y también la más triste. La Habana me entristece. Camino, miro, pregunto, escucho y me entristece. Para mi generación y alguna más, para los que creímos en todas estas cosas, La Habana es el resumen del fracaso, el lugar donde todo iba a ser y no fue nada” (Caparrós, 2019).

Hay una cierta reiterada satisfacción en atribuirle a la ciudad (es decir, al país y a su sociedad) esa potencia de ser el lugar que confirma la derrota, el desencanto y la amargura.

Caparrós camina, habla con mucha gente, llega a conclusiones, pero no puede evitar volver una y otra vez al punto de partida: “Una ciudad detenida en el tiempo. Una ciudad —que parece— detenida en el tiempo. Una ciudad donde aquellos que prometieron un gran cambio detienen todo cambio en nombre de aquellos cambios que siguen prometiendo”. Ese tiempo, sin embargo, está preñado de sentidos. “Lo más difícil, para contar La Habana, es que todo parece siempre atravesado por la historia: que hay que hablar siempre de la historia, que siempre hay una que contar”. La historia está por todos lados, dice, en la persistencia de edificios de siglos o de décadas, en la de carros antiguos, en carteles “que hablan de una revolución que ya no revoluciona, en los restos de un movimiento que llegó para cambiarlo todo y ahora se dedica a conservarlo sin piedad”.

Si algo sorprende a Caparrós —y con él a los lectores, sorprendidos a su vez por la simplificación— es cómo se produjo en Cuba “la invención de una época, una época”. Él lo resume así: “Se precisaba un relato muy potente para mantener a millones de personas viviendo más o menos mal, sufriendo privaciones, aceptando mandos y controles, esperando un futuro que no llegaba nunca. Sorprende que algo así haya durado décadas”. No es ya que tal resumen pase por alto las historias de sacrificio colectivo en aras de ciertos ideales (en Cuba misma basta pensar en una desgastante guerra de diez años, en sucesivas derrotas y vueltas a empezar, por decir algo), sino que da por hecho que el proceso revolucionario no mejoró la vida de nadie ni nadie lo vivió con pasión. Supone, únicamente, a millones de gentes viviendo mal (se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sobrentiende que peor que cómo vivían antes) y padeciendo la humillación de órdenes y controles. Cabe imaginar que la gente lo apoyaría, simplemente, como parte de un delirio masivo.

Es verdad que la desgastada y desgastante realidad nacional no deja de darle cierta razón a Caparrós (“tanto sacrificio para muy poca recompensa”); es verdad también que la extraña temporalidad cubana responde en parte a una paradoja señalada por el cronista: “creer en el futuro es ser antiguo”, dice, fascinados como vivimos por el presente y el consumo. Pero nada de ello impide percibir el escamoteo de una realidad que de repente se convierte en superchería y sinsentido, una suerte de accidente histórico que va quedando atrás.

Caparrós —dato curioso— muerde uno de los anzuelos clásicos a propósito de la ciudad: “La Habana son columnas. Las ciudades, como el resto de los seres, suelen tener su esqueleto por adentro, tapado por sus carnes. La Habana lo tiene afuera, derritiéndose al sol: no hay ciudad que muestre más columnas”. Sabemos bien de dónde viene esa certeza, de aquella mitificación de Alejo Carpentier en *La ciudad de las columnas* donde no dudó en afirmar que La Habana “posee columnas en número tal que ninguna ciudad del continente, en eso, podría aventajarla”. El barroquismo cubano, según tal propuesta, se dio a la tarea de acumular, coleccionar y multiplicar columnas y columnatas a un punto

que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, que era vigilado por columnas que le medían el tronco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños.

Emma Álvarez-Tabío considera que, en verdad, Carpentier

colocó una a una las columnas de La Habana, que no existían antes de que él las enumerara, como no existía la niebla del *dark London* antes de que Dickens la describiera, ni los *boulevards* de la *Cité Lumière* antes de que Baudelaire los celebrara” (2000, p. 71).

Siguiendo un razonamiento muy similar, Alicia Llarena se pregunta si había columnas en La Habana antes de Carpentier, como el mismo Oscar Wilde postulaba que debíamos a los impresionistas la bruma de Londres, dado que, en verdad, “la gente ve nieblas no porque haya tales nieblas, sino porque los poetas y los pintores le han enseñado la misteriosa belleza de sus efectos” (2002, pp. 49-50).

El razonamiento es válido también, en no poca medida, para estos cronistas del siglo XXI. La Habana que nos cuentan, en efecto, existe, como existen columnas por centenares en toda la ciudad. Pero ella misma es, a la vez, una mitificación, la urbe inventada como modo de explicar una historia que con frecuencia resulta inasible. Esa realidad escurridiza y contradictoria se intenta comprender apelando, a la vez, al naturalismo y a la metáfora, o sea,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a la minuciosa representación de ciertos personajes y paisajes tanto como a la condensación, en unos y otros, de interpretaciones de más amplio alcance.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2016). En La Habana. En Autor, *Sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Álvarez-Tabío, E. (2000). *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea.
- Caparrós, M. (1999). *La guerra moderna: nuevas crónicas de larga distancia*. Barcelona: Grupo Editorial Norma.
- Caparrós, M. (27 de abril de 2019). La Habana: la ciudad detenida. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/04/16/eps/1555404606_521370.html
- Fornet, J. (2009). Un escritor cubano llamado Pitól. *Casa de las Américas*, (255), 119-124.
- Gallo, R. (2020). *Crónicas de una pequeña ciudad mexicana en La Habana*. Editorial Hypermedia.
- Guerriero, L. (2016). *Cuba Stone. Tres historias*. Lima: Tusquets Editores.
- Guerriero, L. (2017). *Cuba en la encrucijada. Doce perspectivas sobre la continuidad y el cambio en La Habana y en todo el país*. Barcelona: Debate.
- Jeftanovic, A. (2018). Sin embargo, Cuba. En Autor, *Destinos errantes*. Santiago: Tajamar Editores.
- Llarena, A. (2002). Espacio y literatura en Hispanoamérica. En J. de Navascués (Coord.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana* (pp. 49-50). Madrid: Iberoamericana.
- Pitol, S. (2006). *El mago de Viena*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Saítta, S. (2007). Hacia la revolución. En Autor, *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: FCE.
- Villoro, J. (2005). *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz.

Notas

¹ Cada uno de los autores abordados aquí ameritaría un acercamiento más sosegado, que he intentado en otras páginas. Baste ahora este panorama a vuelo de pájaro como invitación a futuros análisis.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41702>

Formas distópicas alternativas para destruir y repensar el motivo insular/caribeño en dos ficciones cubanas del siglo XXI

Susana Haug Morales

Universidad de La Habana

susanahaug@gmail.com

ORCID: 0009-0004-3695-5201

Recibido 18/03/2023 Aceptado 10/05/2023

Resumen

Este trabajo se propone pensar las tradiciones literarias caribeñas, y específicamente las narrativas cubanas más actuales, como estados vivos, móviles, multivectoriales y en continua relación/retroalimentación, siguiendo los postulados teóricos de autores como Ottmar Ette, Edouard Glissant o Antonio Benítez Rojo. A partir de estos estudios del Caribe, se indaga en las matrices, desubicaciones y t(r)opos de lo cubano y lo caribeño desde dos ficciones literarias distópicas recientes de Anisley Negrín y Jorge Enrique Lage, que escogen salir de La Habana como epicentro del relato trans-post-nacional y resultan incómodos o de difícil asimilación para el canon y la crítica literaria de la Isla, porque no se cansan de cuestionar los binarismos, los lugares comunes, las falsas transparencias y la esquizofrenia de ese artefacto poliédrico y diseminado por todas partes que es, hoy, la cultura cubana.

Palabras clave: *narrativa cubana siglo XXI; Generación Año Cero; estudios teóricos Caribe; literatura cubana; literatura trans/postnacional*

Dystopian forms to destroy and rethink the Caribbean motif in two Cuban fictions of the 21st century

Abstract

This paper proposes a reading of Caribbean literature, and specifically 21st-century Cuban narratives, as living, open, ever-moving, multi-vectorial entities in constant relation and feedback with the world. Building upon the works of scholars such as Ottmar Ette, Edouard



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Glissant, Antonio Benítez Rojo, and Nancy Calomarde, we explore the matrices, dislocations, tropes, and literary representations of Cuba and the Caribbean in two recent dystopian fictions by Cuban authors Anisley Negrín and Jorge Enrique Lage. These narratives deliberately shift the epicenter of the trans-post-national narrative away from Havana, challenging the established canon and literary criticism of the island. They persistently question the binarisms, commonplaces, false transparency, and schizophrenia of the multifaceted and globally dispersed artifact that is Cuban culture today.

Keywords: *21st-Century Cuban narrative; Generation Year Zero; Caribbean theory; Cuban literature; trans/post-national literature*

“El Caribe siempre ha entrañado un reto conceptual, una incalculable heterogeneidad de elementos constitutivos difícil de aprehender desde normas disciplinarias”, reflexionaba Román de la Campa (2012, p. 25) en un repaso por los desafíos e insuficiencias epistémicas/teórico-críticas que entraña cualquier definición de “lo caribeño”, haciéndose eco de un planteamiento anterior de Antonio Benítez Rojo, quien reconocía que

después de muchos años de investigar la historia económica y social, la cultura, y en particular la literatura del área del Caribe, he llegado a la siguiente conclusión: ninguna perspectiva del pensamiento humano (ya sea premoderna, moderna o posmoderna) puede por sí sola abarcar la complejidad de lo Caribeño. Para ello se precisaría observar el Caribe a través de todas ellas, y en la medida de lo posible, simultáneamente. (Benítez Rojo, 1992, p. 16).

Kamau Brathwaite, por su parte, acudía a la imagen de una vasta territorialidad líquida, interconectada y sonora en “Nation Language” (1984) para acotar provisionalmente ese lugar sin límites al que denominó también una “unidad submarina” (2010). Tal vez la respuesta más rica en posibilidades interpretativas no radique, entonces, en el disciplinamiento de saberes provenientes de la teoría, la filosofía, la historia, las ciencias sociales o las ciencias “duras”, sino en la indisciplina y en la facultad siempre renovadora, empática y de reconexión que ofrece la literatura entre tantas codificaciones de la experiencia y el conocimiento humanos. El alemán Ottmar Ette, estudioso de las literaturas hispanoamericanas, caribeñas y trans-areales, ve, en la literatura, aprendizaje incesante de lo humano, del *bios*, la obtención de un saber posible, un convivir exitoso, y una mirada no reduccionista sobre las complejidades del mundo que están ausentes o solo parcialmente contenidas en las demás organizaciones del pensamiento y la conciencia.

Desde mi punto de vista, no hay un mejor y más complejo acceso a la comunidad, a la sociedad y a la cultura que la literatura. Pues a lo largo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

milenios ha acumulado un saber de la vida, de la supervivencia y de la convivencia en las más diversas áreas geoculturales, que se ha especializado en no estar especializado ni discursiva ni disciplinariamente y tampoco en ser un dispositivo especializado del saber. La facultad de ofrecer ... su saber como un saber sobre la experiencia ... (le) permite llegar a los hombres atravesando grandes distancias espaciales y temporales, sin dejar al mismo tiempo de ser eficaz ... La literatura es, por tanto, el terreno de juego de lo poli-lógico ..., en tanto permite pensar simultáneamente las lógicas más dispares e incluso nos obliga a hacerlo. Su multiplicidad de significados, su polisemia, genera el desarrollo de estructuras y estructuraciones polilógicas ... que no tienen como fin la obtención de un punto de vista fijo, sino que se orientan en movimientos continuamente cambiantes y renovados de la comprensión ... La literatura es, por lo tanto, un saber en movimiento cuya estructura polilógica resulta de vital importancia para el mundo del siglo XXI, cuyo mayor reto debería ser sin duda la convivencia global en la paz y en la diferencia. (Ette, 2009, p. 87).

Pensando las tradiciones literarias no como compartimientos estancos, sino como mapeos vivos, móviles, multivectoriales y contrarios a las fijaciones territoriales de las alteridades, Ette postula a Humboldt como un escritor cubano, como la uruguaya Norah Giraldi le otorga a Darwin carta de ciudadanía en las letras uruguayas. Es por eso que me parece tan productivo y oportuno indagar en las matrices, desubicaciones y t(r)opos de lo cubano y lo caribeño precisamente desde algunos textos literarios inquietantes que resultan incómodos y de difícil asimilación porque, siguiendo a Ette, no se cansan de cuestionar los binarismos, los lugares comunes, las falsas transparencias y los enquistamientos de ese artefacto poliédrico y repartido por todas partes que es, hoy, la cultura cubana.

Tras el abuso de la marca país para la exportación mundial y doméstica de productos literarios y culturales cubanos, el tan socorrido estado de excepción nacional desembocó en el agotamiento de la “diferencia” y del excepcionalismo como hipertrofias del *branding* a fines de los 90. A las emergentes narrativas y poéticas cubanas y de lo cubano que irrumpen a partir del siglo XXI les interesa ensayar otros caminos, estéticas, estrategias de visibilización y prácticas de inscripción geopolítica, tomando distancia del poco imaginativo realismo sociocrítico, con sus dosis de neocostumbrismo, neofolklorismo, neoexotismo y carnaval, practicados con variable éxito y originalidad hacia el fin de siglo. Estas escrituras del nuevo milenio que empiezan a producirse dentro y fuera de la Isla matriz en múltiples espacios de convivencia (reales y virtuales), que desbordan las aguas territoriales, nacen con una explícita voluntad de descentramiento, movilidad y desmarque de las estrictas fronteras geográficas del Estado-Archivo-nación, para buscar formas alternativas de inscripción, religamiento y pertenencia. Esta avidez de cosmopolitismo, de estar por fin en el mundo participando de sus simultaneidades, incoherencias, densidades y contradicciones, se materializa en escrituras tan heterogéneas e inestables como difíciles de clasificar, que oscilan entre anclajes locales y escenarios abiertamente trans o post-nacionales. Se produce, pues, una necesaria oxigenación y expansión de los imaginarios sobre lo cubano, que desautomatiza las lecturas y miradas anquilosadas sobre la tradición, y pluraliza los márgenes del realismo congelado con dosis de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

absurdo, ironía, irreverencia y esquizofrenia hasta llevarlo a predios como el irrealismo, el realismo ilógico, delirante o esquizo. En mayor consonancia y sincronía con los flujos globales, con los ritmos acelerados de la globalización, con las identidades líquidas y ambiguas, con las pulsiones diaspóricas y centrífugas de muchas literaturas hispanoamericanas, caribeñas y de otras regiones, hoy día, algunas ficciones de autores encapsulados bajo el rótulo de “Generación Cero” o “Año Cero” parecen llevar a la práctica, sin proponérselo, los reclamos de la Poética de la Relación y el Tout-Monde de Glissant, de la teoría del caos de Benítez Rojo, de la visión archipelágica de Brathwaite, o de las literaturas sin residencia fija de Ottmar Ette. Y digo sin proponérselo porque, en apariencia, las obras de estos autores cubanos, la mayoría nacidos en o trasladados a La Habana para luego migrar a distintos puntos del planeta, fuera de la condición diaspórica de sus protagonistas, y de algunas menciones a espacios insulares, poco tendrían que ver con una interpretación muy reducida de los discursos identitarios sobre el Caribe, de sus heteróclitas formas de vida, o la tematización de una insularidad entendida de manera estrecha y estereotipada. Para muchos escritores jóvenes, sobre todo habaneros o habanocéntricos (esto sucede en menor medida con el Oriente del país, que siente más cercanías geoculturales con el área antillana), sus referentes culturales (literarios, audiovisuales, tecnológicos) no están en la región caribeña ni en sus literaturas y capital cultural, que desconocen y ven como ajenos, y a veces ni siquiera en Hispanoamérica, sino en Europa occidental, en Norteamérica, en el universo asiático y en otras comarcas remotas desligadas de la Caribana. Pero esta desconexión es solo aparente. Si el mapa de referentes identitarios y las cartografías de la pertenencia (Aínsa, 2014) han cambiado, es porque de igual modo han mutado, se han actualizado y expandido las metáforas, conceptos, teorías y experiencias de vida sobre lo hispanoamericano y lo caribeño, áreas que insertan, aunque con asimetrías y desfases, en el devenir de la literatura mundial, pluriversal o del mundo (Ette, en Gesine Muller, y Dunia Gras, 2015). En las propuestas estéticas de estas escrituras que críticos de aquí y de allá han llamado flotantes, post-todo, ingravidas, del después, trashficciones, postcubanas, deslocalizadas (Calomarde, 2019a, 2019b, 2022; Casamayor-Cisneros, 2012; Rojas, 2018; Timmer, 2019; Viera, 2020, 2022), herederas del rizoma, del *in-between* y la mímica de Bhabha, y de la liviandad descomprometida con la nostalgia, los paradigmas heroicos y las retóricas oficiales del siglo pasado, ya no se trata de debatirse agónicamente entre lo nacional y lo foráneo, el adentro versus el afuera, la adscripción al *telos* autóctono o la traición apátrida; tampoco interesa optar por una de las dos metáforas antitéticas sobre la identidad cubana, la versión lezamiana utópica del habitar la Isla como una fiesta innombrable, frente al contra-relato piñeriano distópico de la maldita circunstancia del agua por todas partes, sino que, por fin, se abren con libertad infinitas opciones e iteraciones posibles de lo cubano más allá del peso agobiante de la Isla, más allá del gesto trágico, nostálgico, sufrido, o tropical-carnavalesco que parecía inevitable. Si el primer gran desborde transnacional que rompe con el paradigma de la fijeza se produce con la oleada migratoria hacia Miami, convertida desde entonces en prolongación y provincia extraterritorial de La Habana y Cuba (Fornés, 2009), en ciudad a un tiempo extranjera, cosmopolita, y local para tantos miles de cubanos asentados allí desde los 60, las posteriores movilizaciones diaspóricas y fugas masivas hacia otras geografías dispersas han permitido también vincular e incorporar estos nuevos espacios, pluralidades y gentes (de cierta manera, en paisajes visibles o invisibles, sumergidos o aflorados) al ámbito de la imaginación, la realidad y la creación insular. Ello genera, por fuerza, otras lógicas de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

distancia y el agrupamiento (Dorta, 2015), otras comunidades interpretativas mucho más amplias, pluri-céntricas y flexibles, e inéditas formas de participación en lo global, con la inclusión de textos cubanos escritos desde la Isla y *beyond* en revistas digitales donde la ubicación geográfica ya no interesa, pues operan en el espacio virtual, forjando identidades virtuales que desbaratan y trascienden cualquier apelación al territorio y al sustrato nacionales. Las escrituras de Jorge Enrique Lage, Legna Rodríguez Iglesias, Dazra Novak o Anisley Negrín ya se atreven a prescindir del adjetivo cubanas, que sienten innecesario, porque se proponen como *desideratum* superar la marca de agua y la camisa de fuerza del país, ese pesado atributo que, como un GPS asfixiante, restaba emancipación imaginativa, política, asociativa a las producciones de la Isla, obligándolas a ser leídas desnaturalizadamente, es decir, imponiendo sobre ellas unos supuestos constructos identitarios, unos sentidos bastardos, unas lealtades inexistentes, un “factor Cuba” (Padilla, 2014) y “colores locales” propios de una “marca país” de los que carecían. El ethos neobarroco, burlón y desrealizante que late en las textualidades de estos autores, nutrido de impurezas y contaminaciones, de rebajamientos y desacralizaciones de todo deber ser, toda centralidad, toda institucionalidad, toda ficción de Estado, se conecta así, desde la aniquilación de las certezas y las opciones culturales excluyentes, con la vivencia y la episteme archipelágica, receptiva hacia todos los saberes y formas de vida, de una capacidad imaginativa ilimitada, de un movimiento siempre tan multidireccional como provisional, que acerca a las identidades caribeñas separadas en la superficie por las aguas y las diversidades étnico-lingüísticas, donde todas las islas, en *mise en abyme*, se repiten, refractan, reinventan, reconocen y prolongan a escala planetaria, al operar sobre principios de amorosa discontinuidad, relacionalidad y fractalidad.

Adentrarse en la lectura de estas ficciones excéntricas y profundamente distópicas, sentimiento que comparten con f(r)icciones latinoamericanas, anglosajonas y globales una serie de referentes comunes, sensibilidades postnacionales e imaginarios (post)apocalípticos, supone des-leer, de paso, el Archivo cultural de la nación, las anteriores y contemporáneas realizaciones literarias que conforman la tradición nacional, frente a la cual los textos de Lage, Rodríguez Iglesias, Negrín funcionan con explosividad y agresión. Las poéticas del caos (Benítez Rojo) y el movimiento (Ette), entre tantas posibilidades interpretativas, permiten bosquejar sentidos provisionales al interior de estos organismos textuales que se complacen en no dejarse definir, en desagruparse y fracturarse aún más ante cada lectura tentativa.

La tematización del motivo insular y la falla de origen, la referencia directa u oblicua a la diáspora cubana y sus particularidades, la mirada simpatética hacia las vidas precarias y abyectas de seres alucinados, sin propósito ni ideales concretos, que deambulan o vagan a la deriva por los intersticios de Cuba y demás limbos planetarios, en tanto en despojos de la globalización, del inacabable presente de miseria e infelicidad que significa la distopía nacional, la reflexión tangencial sobre la erosionada ecología del ecosistema cubano y por extensión caribeño, cambiando el *ruin porn* de los 90 por el desastre ecológico de la desertificación y los escombros (preocupación medioambiental propia de las ficciones globales contemporáneas), o bien las menciones a la explotación despiadada por parte de la irracional maquinaria estatal no se ausenta, sin embargo, de unas historias que, por más que se propongan evitarlo, terminan siempre estableciendo algún puente, afecto, guiño o llamada en negativo a la realidad cubana, realidad que nunca se muestra como una entidad coherente, literal y acabada. “La literatura escrita por cubanos, recuerda Walfrido Dorta, ha girado incesantemente



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

—como una noria perpetua, complacida en sí misma— alrededor de un centro, de un significado apropiado y figurado hasta el vértigo, Cuba” (2012). Pero los mitos del canon *cubensis* y los proyectos de un futuro promisorio, cambiante, al menos para las narrativas posadas en la Isla, se hayan degradados hasta la médula.

Quiero detenerme a continuación en dos narradores con abordajes que evidencian ciertos parecidos y pulsiones comunes, uno habanero y la otra “de provincias” (Santa Clara), que escogen, cosa rara en las “ficciones fundacionales” de nuestro siglo XXI, salir de La Habana como único ecosistema o espacio de representación, crítica y derrumbe de la distopía nacional. Partiendo de la idea de “Ultima Thule” o último lugar del mundo conocido/habitable/urbano que es, simbólicamente, La Habana en el imaginario y el humor popular de los cubanos, para quienes “Cuba es La Habana” y “lo demás es campo”, ambos escritores jóvenes parten de una “post-Habana” que, o bien será arrasada en breve bajo el imperio de la globalización, la hiperconexión y la tecnología, es decir, llevada a su ruina no metafórica sino literal, o bien ya ni si quiera importa como locus enunciativo, registro topográfico, ubicación afectiva, marca de agua en un mapa de la memoria que desaparece de las conciencias de quienes parten y dejan atrás todo paisaje nacional, y toda posibilidad de permanencia/re-inscripción en el recuerdo-archivo cultural de la Isla. Los textos en los que me interesa detenerme son la novela *La autopista. The movie*, de Jorge Enrique Lage, y el cuento “Isla a mediodía”, de Anisley Negrín, ambos del 2014. En ellos aparece, por ejemplo, el *leitmotiv* de la carretera como deseo de acabar con un estado de cosas inalterable, congelado en el espacio y el tiempo, para empezar a salir del aislamiento a través de una posibilidad de reconexión e intercambio con otros segmentos de la geografía planetaria. Pero la autopista, símbolo desarrollista por excelencia, encarna asimismo la apoteosis del capitalismo global deshumanizante, con su consecuente replicación de precariedades, desigualdades, homogeneizaciones, necropolíticas y desastres ecológicos que resultan visibles especialmente en áreas empobrecidas, vulnerables y de frágil agencia, como las regiones del Caribe e incluso Cuba, dependientes de las industrias del ocio, expuestas a las erosiones, las violencias y los vaciamientos del turismo, del consumismo feroz del capitalismo transnacional, igual que a la pérdida de valores culturales propios ante el influjo de la co-optación cultural extranjera. Unos robots *transformers* usurpan el trabajo a una mano de obra barata, “tercermundista” y pluriempleo, proveniente de las áreas más marginalizadas, invisibilizadas, diaspóricas, híbridas y económicamente deprimidas de las Américas, las que conforman el Gran Caribe: “Hormigean obreros mexicanos, centroamericanos, dominicanos, haitianos, puertorriqueños; nativos de las Bahamas, de gran Caimán, de Jamaica, de las islas y las costas pisoteadas con furia por los huracanes” (Lage, 2014, p. 41). Lo que queda después de esta violencia económica, política, epistémica y lingüística cuya única voluntad y lógica es el despojo, el exterminio de formas de pluralidad y vida, es, en efecto, el desierto (y el basurero) de lo real. Acaso, más tarde, la floración de esos no lugares asociados a los paisajes de la globalización, el crecimiento industrial abusivo y la urbanización desarrollista que desaparece poblaciones enteras en su afán de rezonificación. Expulsados de la ciudad a los confines del espacio insular, el borde entre arena y mar de la Isla, los personajes de ambos relatos se sienten dejados fuera de la historia, de la fabricación de presentes, del mismo devenir. Ante la imposibilidad de un reconocimiento de/en la realidad que los rodea y consume, ante la cancelación de alternativas de realización y pertenencia, recurren a comportamientos esquizofrénicos, estrambóticos y soluciones patafísicas en medio de una serie de coyunturas y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

performances a cuál más delirante. Impera, en general, la más pura poética de la caoticidad, el desorden y la incoherencia, al menos vistos desde las lógicas hegemónicas del orden, la racionalidad epistémica, el control (sometimiento) de la naturaleza y los cuerpos. Los cuerpos, los movimientos y las acciones que performan estas criaturas se resisten a ser interpretados/controlados/ordenados de modo tranquilizador.

Con no poco descreimiento y cinismo, comenta el yo narrador de la novela de Jorge Enrique Lage:

Dicen que la autopista va a atravesar la ciudad de arriba abajo. Lo que queda de la ciudad. Por el día avanzan las bulldozers barriendo parques, edificios, shopping centers. Por las noches yo deambulo entre las proximidades del mar, entre los escombros, las maquinarias, los contenedores, tratando de imaginar desde ahí la magnitud de lo que se avecina, No cabe duda de que la autopista será algo monstruoso. (Lage, 2014, p. 11).

A partir de esta mínima descripción inicial, los escenarios del texto se volverán cada vez más indeterminados e irreales, toda vez que los mismos caracteres que los recorren están otro tanto des-identificados y borrosos, y apenas reciben un nombre que les ofrezca una identidad provisional. Así, el Autista, un ser casi metafísico que no sabe dónde colocarse a ciencia cierta: “Alguna vez fue un nerd, un *geek*, un *freak* a su manera. Ahora parece estar más allá de todo eso” (p. 11).

El universo de Lage, quizás uno de los más originales dentro de las literaturas escritas por autores cubanos en los últimos tiempos, desarrolla sus propios argumentos especulativos para darle algún sentido a la irrupción del tajo de concreto que desbarata las fronteras de la isla, por décadas tan conservadas en el formol de una temporalidad congelada, ahistórica y fuera de lo contemporáneo, y en una estasis no dialógica, no participativa. Bajo el imperativo de un tránsito/crecimiento capitalista indetenible y hacia cualquier parte, Cuba y las Antillas quedan conectadas con La Florida, México y otros puntos continentales de las Américas, destruyendo ciudades, estructuras y comunidades pre-existentes a su paso, y generando, al mismo tiempo, en virtud de su efecto radioactivo, profundas mutaciones en los ecosistemas, los cuerpos humanos y las mentalidades. Según la estafalaria “Teoría Unificadora”, semejante a las teorías del complot de Ricardo Piglia, por debajo de la carretera visible discurre, sumergida, en una suerte de imagen archipelágica, otra corriente de significancias mucho menos explícita pero no menos presente y perturbadora:

Era espeluznante. Era demencial. Era inconcebible. Tenía que ver con los flujos del dinero, con los desplazamientos del capital, con las economías de mercado. Tenía que ver con un mapa, si suponemos algo parecido a un mapa del tesoro ... donde al final no queda claro qué es el tesoro. Los flujos del dinero son, en ese mapa, como autopistas. Hay intersecciones, rizos, desvíos; pero también velocidades, caídas abruptas, saltos de dimensión. Y hay como una trama oculta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

detrás de todo eso, una trama que salta a la vista como esas manchas bidimensionales y aparentemente caóticas en las que surge de pronto una figura con relieve cuando uno cambia el foco de la mirada. Y por supuesto, en los nudos o los nodos de esa gigantesca red laten los fetiches, las ideas fijas, los cuerpos apresados de todos nosotros. Sobre todos nosotros se están llevando a cabo experimentos que nunca seremos capaces ni siquiera de imaginar. (Lage, 2014, p. 32).

En “Isla a mediodía”, de Anisley Negrín, que parte de un cuento de Julio Cortázar, igual que la máquina narrativa de Lage se inspira en “La autopista del Sur”, reconociendo ambos la influencia literaria de quien exploró con una creatividad y humor muy personales las manifestaciones de lo fantástico en su poética, la escritora retoma el motivo de la carretera, del paisaje desértico y la errancia como actualizaciones del tópico de la carencia, opuesto al de la abundancia y la fecundidad, que a partir de las primeras descripciones colombinas sobre el Nuevo Mundo antillano fijó dos posibilidades de representar el espacio insular. Con mayor insistencia que en la novela de Lage, Negrín se recrea en la presencia opresiva del sol y del calor de una isla, lo que obliga casi a conectar la atmósfera psicodélica de su historia y los actos performativos de los extraños personajes *on the road* con el ya clásico pasaje de Reinaldo Arenas en *El color del verano*:

Ya está aquí el color del verano con sus tonos repentinos y terribles. Los cuerpos desesperados, en medio de la luz, buscando un consuelo. Los cuerpos que se exhiben, retuercen, anhelan y se extienden en medio de un verano sin límites ni esperanzas. El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro, intemperie y locura, donde el Infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor. Y más allá de esta horrible prisión marítima, ¿qué nos aguarda? ¿Y a quién le importa nuestro verano, ni nuestra prisión marítima, ni este tiempo que a la vez nos excluye y nos fulmina? Fuera de este verano, ¿qué tenemos? (Arenas, 2010, p. 410).

El relato de Negrín pareciera erigirse como una estrategia existencial frente a esta pregunta, como un atisbo de respuesta inconclusa más cargada de incertidumbres, accidentes y fracasos que de convicciones y engañosos triunfalismos al estilo de las retóricas/espejismos del Estadonación. Como en Lage, se elude toda descripción y hasta el nombre mismo de los tres o cuatro personajes que circulan “hacia el fin del mundo” por una carretera inespecífica en un viejo Buick americano, transformado por las décadas revolucionarias, las chapisterías consecutivas y las ingeniosas alteraciones criollas en el vernáculo “almendrón” del transporte informal cubano. Dónde queda ese enigmático confín, ya no de la Isla, sino del “mundo entero”, el Tout-Monde, nunca se precisa a lo largo del relato escrito con un lenguaje escueto y minimalista, que sí contrasta con la prosa esquizo-anárquica de Lage, que roza en el barroquismo, el abigarramiento y el entramado enloquecedor de signos, maquinarias, robots, topografías,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

actrices, referentes culturales extranjeros, alusiones veladas o explícitas a sucesos y personajes de la historia local/regional/global (Hard Rock Café Havana, los Everglades, los indios seminolas, Philip K. Dick, Neil Gaiman y Poppy Z, la Virgen de la Caridad del Cobre, La Tropical, el ciclón Katrina, New Orleans, el presidente cubano de la Coca Cola transnacional, un mexicano Hu Jintao que es, también, el ex presidente chino, etc.), gestos todos que buscan poner a circular en la conciencia del lector, sin jerarquías, una galaxia de apropiaciones, desvíos y piruetas burlonas capaces de dinamitar los estereotipos, dramatismos y esencialismos identitarios en torno a lo cubano y lo caribeño, mostrando su constante negociación con/intervención en lo global, e inyectando de paso altas dosis de cosmopolitismo, mundialización, deslocalización y espíritu postnacional a este artefacto narrativo que es, en sí, un planeta.

El paisaje de “Isla a mediodía”, por contraste, está vacío de nombres, estaciones, ciudades o señas de la modernidad. Es un auténtico desierto, tal vez (no se dice) producido por el colapso del modelo socialista, por la apatía y la abulia generalizadas, por la escasez y las miserias del bloqueo económico; por la emigración como única perspectiva de futuro que ha ido despoblando el interior y la capital de la nación hasta reducirla al tuétano, a la presencia fantasmagórica de sus viejos y enfermos, o por los renovados huracanes y desastres ecológicos que han horadado Cuba y desestabilizado aún más la existencia de los sobrevivientes que lleva a cuesta. Las criaturas de este relato con aires de *road movie* resultan, cuando menos, confusas y alucinantes: un chofer que puede ser hombre o mujer según la ambigua voz narrativa lo decida; una mujer que no se llama Consuelo, pero es designada con ese nombre, que pertenece a la novia ausente del/la chofer a quien sustituye (novia que cabe suponer fuera del país, en una distancia infranqueable para el sujeto abandonado que la extraña desde adentro: “ella también huye. Al final todos lo hacemos ... estamos solos y la carretera es larga. Y no hay nada ni a un lado, ni al otro”, p. 123); y una muñeca inflable de nombre comercial Juliette que sirve como tabla de salvación y refugio (un objeto flotante asociado de inmediato a los imaginarios de la diáspora de 1994, a los naufragios y ahogamientos de tantos balseiros que nunca llegaron a un destino) al/la protagonista antes que como juguete sexual:

La veo y se me antoja un salvavidas. Me aferraría a ella si me estuviera ahogando. Pero no me estoy ahogando. No hay agua por todo esto. Solo la carretera, delante y atrás, dividiendo la isla en dos de punta a punta, como el sol de las doce al mediodía. No sé de dónde vengo. No sé hacia dónde voy. (p. 128).

El cuarto personaje es un hombre viejo, remedo de aura tiñosa y Quijote enloquecido, que entra y sale de la carretera y del cuento sin explicaciones, para gritar como un profeta a peatones y viajeros: “Todos vamos a ser canonizados”. En las pocas páginas que conducen el viaje, primero en auto y luego a pie, destacan la síntesis poética, la capacidad de improvisación, la errancia y el sinsentido de las situaciones y *performances*. La mirada de desapego y distanciamiento sobre la realidad se complementa con un intento (fracasado) por repoblar las ausencias del panorama/patrimonio/acervo nacional correspondientes a quienes se han ido con sus memorias fotográficas, que sustituyen su ausencia física por una huella material:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Todos vamos a ser (canonizados), lo queramos o no. En algún lugar, tras una cámara, habrá alguien inmortalizando las imágenes ... un cuarto oscuro, una luz que se enciende, cuatro paredes forradas con miles de fotografías. —Estas son de los que se han ido al fin del mundo. Rostros. Posiciones. Colores. El mismo paisaje. El mismo sol del mediodía. (p.134).

Los sujetos migrantes de los 60 a los 90, del 2000 a hoy, comparten de pronto el mismo muro en la más absoluta contigüidad que anula sus evidentes diferencias, los reúne a pesar de las dispersiones y las discontinuidades temporales. Instantáneas fotográficas las de esta distopía, que actúan como parches intentando disimular, en vano, el evidente vacío, la desmemoria y el borramiento que, al menos dentro de la Isla, en Cuba, sobreviene a cada partida de escritores, intelectuales y artistas que dejan de ser recordados/tenidos en cuenta en los procesos literarios, de canonización, y en las políticas editoriales subsiguientes. De ahí que numerosos creadores cubanos se dieran a la tarea de fundar distintas empresas editoriales y revistas impresas y virtuales desde sus nuevos (o temporales) enclaves de trabajo y residencia. Aun cuando el Estado detenta todavía el monopolio editorial, el concepto de la edición digital continúa en pañales, el mercado cubano del libro es en extremo localista, y tampoco existen auténticas editoriales independientes en Cuba que faciliten la revitalización de los catálogos “nacionales” e internacionales o fomenten la inserción de los autores cubanos en circuitos de promoción, circulación, comercialización y reconocimiento a escala mundial, no es menos cierto que la emergencia de blogs y publicaciones *online* a partir de los 2000, tanto desde Cuba, pese al pésimo Internet que nos constriñe, como desde varias latitudes donde los cubanos han construido formas de agrupamiento y convivencia (en el caso de Cuba, cabe citar *33 y un tercio*, *The Revolution Evening Post*, *Cacharro(s)* como revistas de la “Generación Cero”, exponentes de una etapa tecnológicamente rudimentaria, o *Claustrofobias*, *El Toque*, *El Estornudo* en la segunda década del siglo), ha acertado, o bien hecho irrelevantes, las distancias entre la Isla y el Mundo, toda vez que estos *e-zines* y bitácoras digitales personales se comportan como agentes transnacionales que diseminan y reterritorializan el campo literario nacional. De los cientos de fotos Polaroid pegados en los muros de una cafetería contigua al fin del mundo de Anisley Negrín, a la colaboración asidua con los magazines electrónicos, ambos recursos funcionan como alternativas de resistencia y co-existencia para los sujetos migrantes que se niegan a desaparecer, a ser “sacados del juego”, a extraviarse en comarcas foráneas o a ser olvidados por sus culturas, familias, comunidades interpretativas de origen: “Mentira. Siempre queda algo. Todo tiene sobras” (p. 131), dice alguien indeterminado en “La Isla a mediodía”. Otra vez, predomina el escenario apocalíptico y de franco diseño distópico. Al presentarse con un tono más austero y carente del componente lúdico que aligeraba las situaciones en *La autopista...*, el texto de Negrín demanda ser leído de forma distinta: “Al frente, la carretera. Y atrás. Larga y sinuosa como una serpiente. La carretera no tiene principio ni fin, y siempre conduce al mismo sitio, a un lugar de donde no se vuelve. Ella tampoco volverá” (p. 124). La Isla es, pues, cualquier isla, todas las islas reales e imaginarias, presentes y futuras, sempiternas zonas de tránsito y cruzamientos, *Middle Passage* de los flujos migratorios, pero también rito



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de paso del turismo aplanador, que viven sometidas a la marcha de colectivos humanos, la desolación y la intemperie. En su *Introducción a una poética de lo diverso*, se refiere Glissant a la importancia de considerar la asistematicidad de las distintas culturas del mundo. Otra forma de pensamiento, más intuitiva, más frágil, amenazada, pero en sintonía con el mundo en caos y con sus impredecibilidades: “Califico este pensamiento como “archipelágico”, un pensamiento asistemático, inductivo, en exploración de la impredecibilidad del mundo en caos” (2016, p. 46).

No importa demasiado, a estas alturas, o solo en algunos casos (pienso en las crónicas sobre Miami de Legna Rodríguez Iglesias, o en las crónicas habaneras de Dazra Novak que observan con renovado interés las abstrusas creaciones independientes del paisaje urbano de la capital antillana), preguntarse por el lugar de residencia (permanente o provisorio) de los autores que hoy, desmarcados de la etiqueta Generación Cero, quisieran reinventarse simplemente como artistas despojados de una deuda geográfica que los obligue a presentarse *a priori*, de cara al mundo y los lectores, como “escritores cubanos”, o a escala más reducida, “de la isla”, para poder significar en el torrente de imaginarios locales. Yo misma desconozco, ahora mismo, el paradero de algunos de ellos. He leído sus ficciones cuando vivían y publicaban en la Isla, y luego, con más dificultad y lagunas en mis lecturas, por la imposibilidad de conseguir sus libros ya editados “afuera”, los he rastreado en las habitaciones de Google para tratar de leer, a retazos, los fragmentos disponibles y descargables desde infinitas revistas y sitios virtuales. Al final lo que queda es escribir, defender estéticas y poéticas tan inclasificables como personales, ser traducidos a todos los idiomas posibles, incluso resultar intraducibles o quedar perdidos en la traducción; editar novelas y colecciones de cuentos en editoriales regionales de creciente prestigio, o en circuitos de mayor impacto internacional y *exposure crítico* (Alfaguara, Anagrama, Random House, Gallimard, Tusquets, Penguin) darse a conocer aquí y allá, trascendiendo los estrechos marcos del localismo, del estereotipo tropical, del significante Cuba. Con esa visión apocalíptica y azorada de alguien con una ciudadanía y una agencialidad precarias, vástago de una Isla que viene y va constantemente, se pliega y repliega, sueña y reinventa, negocia formas de vida, de lenguaje, de revisión e inscripción en lo cubano, Anisley Negrín sabe que llegar a un confín es solo el inicio de una aventura personal, de un exponerse al mundo:

Nos sentamos en la punta, con los pies en el agua, con la vista en el mar. Nos olvidamos de todo. Hasta del sol. Hasta de si todo no es más que una de esas alucinaciones que provoca el calor en medio del desierto. Ya no estamos en el desierto. Hemos llegado ... —¿Es este el único o hay otros? —¿Otros qué? — Fin del mundo...—Hay otros, pero este era el más lejano. (p. 136).

Referencias bibliográficas

Aínsa, F. (2014). Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana. *Iberoamericana* (2001-), 14(54), 111–126. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24368557>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Susana Haug Morales, Formas distópicas alternativas para destruir y repensar el motivo insular/caribeño en dos ficciones cubanas del siglo XXI, pp. 192-204.

- Arenas, R. (2010). *El color del verano*. Barcelona: Tusquets.
- Benítez Rojo, A. (1992). La literatura caribeña y la teoría del caos. *Latin American Literary Review*, 20(40), 16-18. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20119617>
- Brathwaite, K. (1984). Nation Language. *History of the Voice*. London: New Beacon.
- Brathwaite, K. (2010). *La unidad submarina. Selección, edición y traducción de Florencia Bonfiglio*. Buenos Aires: Katatay.
- Calomarde, N. (2019a). Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después. En G. Salto y N. Calomarde (Comps.), *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay.
- Calomarde, N. (2019b). Islas en trance. Ficciones de desterritorialización en la literatura cubana reciente. *CELEHIS*, 28(37), 4-17. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632019000100002
- Calomarde, N. (2022). Escarbar las escrituras. ¿Hacia formas de la trashficción? Recuperado de <https://hypermediamagazine.com/literatura/ensayo/escarbar-las-escrituras-hacia-formas-de-la-trashficcio-cubana/>
- Casamayor-Cisneros, O. (2012). *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- de la Campa, R. (2012). El Caribe y su apuesta teórica. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 4(4), 25-38. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/615/596>
- Dorta, W. (9 de diciembre de 2012). Olvidar Cuba: contra el lugar común. *Diario de Cuba*. Recuperado de <http://www.diariodecuba.com/de-leer/olvidar-cuba-contra-el-lugar-comun>
- Dorta, W. (2015). Políticas de la distancia y el agrupamiento. Narrativa cubana de las últimas dos décadas. *Istor: revista de historia internacional*, 15(63), 115-136. Recuperado de https://www.academia.edu/15769830/Pol%C3%ADticas_de_la_distancia_y_del_agrupamiento_Narrativa_cubana_de_las_%C3%BAltimas_dos_d%C3%A9cadas_Groups_Politics_Cuban_Narrative_of_the_Last_Two_Decades_Istor_Revista_de_Historia_Internacional_63_2015_115_135
- Ette, O. (2005). Desde la filología de la literatura mundial hacia una polilógica filología de las literaturas del mundo. En G. Müller y D. Gras (Eds.), *América Latina y la literatura mundial. Mercados editoriales, redes globales y la invención de un continente*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Ette, O. (2009). Hacia una poética del movimiento: literatura sin residencia fija. *Afinidades: revista de literatura y pensamiento*, (2), 85-96.
- Fornés, R. (2009). Miami Mayami y Labana, yin-yang cities. *Nuevo mundo, mundos nuevos*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/44042>
- Glissant, E. (2016). *Introducción a una poética de lo diverso*. Madrid: Ediciones Cinca.
- Lage, J. E. (2014). *La autopista. The movie*. La Habana: Editorial Cajachina.
- Negrín, A. (2014). Isla a mediodía. En G. Padilla (Ed.), *Malditos bastardos. Antología. Diez narradores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez, ni Zoe Valdés, ni Leonardo Padura, ni...* La Habana: Editorial Caja China-Ediciones La Palma.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Rojas, R. (2018). La generación flotante: apuntes sobre la nueva literatura cubana. *Revista de la Universidad de México*, (1), 140-148. Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/e51b17ed-9e3d-430f-981c-90bc3974d061/la-generacion-flotante-apuntes-sobre-la-nueva-literatura-cubana>
- Timmer, N. (2019). Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage. En G Salto y N. Calomarde (Comps.), *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post)poéticas del archivo insular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay.
- Viera, K. (2020). Nuevos sentidos para una ficción habanera. Jorge Enrique Lage: La(s) Habana(s) del porvenir. *Zama*, 12(12), 47-57. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/9611>
- Viera, K. (2022). La Habana como entre-lugar: Dazra Novak en la ciudad. *Alea: Estudios Neolatinos*, 24(1). Recuperado de <https://www.scielo.br/j/alea/a/WNCXXJVfSdSwGZp5ZBHMmmzv/abstract/?lang=es>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Mirar la ciudad desde una alcantarilla. Ficciones (post)urbanas

Nancy Calomarde

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

Nancycalomarde@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0003-1875-7039

Recibido 18/03/2023 Aceptado 10/05/2023

Resumen

El artículo se propone indagar en las figuraciones (post)urbanas de la ciudad de La Habana a partir de las producciones de dos artistas cubanos: una muestra del artista plástico, Carlos Garaicoa, *Epifanías urbanas* (2017) y un libro de relatos del escritor Jorge Ángel Pérez, *En La Habana no son tan elegantes* (2012). En ambos casos, es posible leer esas texturas heterogéneas en clave de formas de distopía (post)urbana enlazadas a una serie de imágenes y dispositivos que, con frecuencia, reaparece en las artes plásticas y la literatura contemporáneas como ficciones del “después del después” (De la Campa, 2017, p. 33). Son relatos que no solamente deconstruyen las modulaciones del mito modernizador de la urbe latinoamericana sino que avanza hacia una inflexión estético-cosmológica que relee y desordena el sistema de dicotomías con las que la tradición procesó el vínculo del sujeto creador con el paisaje urbano. Mi hipótesis es que la figuración de una ciudad, vista e imaginada desde el lugar descentrado de la alcantarilla, produce un movimiento centrífugo sobre su archivo imagético, convirtiendo a esas figuraciones en sinécdoques del extravío y de lo estrábico ya que, en tanto que urbe, La Habana se ha fugado de sus protocolos fundacionales, se ha fugado también de la genealogía de las ciudades míticas latinoamericanas (los Macondo, las Santa María). Entonces, la mirada oblicua del arte, desde el devenir alcantarilla (ciudad/mirada), procesa su opacidad.

Palabras clave: *ficciones (post)urbanas; alcantarilla; catástrofe-fin*

Looking at the city from the sewer. (Post) urban fictions

Abstract

The article intends to investigate the (post) urban representations of Havana from the productions of two Cuban artists: a sample of the visual artist Carlos Garaicoa, *Epifanías urbanas* (2017) and the story collection *En la Habana no son tan elegantes* (2012) by writer



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Jorge Angel Pérez. In both cases these heterogeneous narratives can be interpreted as forms of (post)urban dystopia, interconnected with recurring visual and literary images that depict of “after the after” (De la campa, 2017, p. 33). These stories not only deconstruct the modulations of the myth of modernization in the Latin American city, but also move towards aesthetic-cosmological inflections that reinterpret and disrupt the dichotomous relationship between the creative subject and the urban landscape. My hypothesis is that these figurations of the city, viewed and imagined from the decentered place of the sewer, generate a centrifugal movement within the city's imaginary archive, transforming these representations into synecdoches of loss and disarray. As Havana, while remaining a city, ~~Havana~~ has escaped from its foundational protocols, it has also distanced itself from the genealogy of the mythical Latin American cities like Macondo and Santa María. Thus, the oblique gaze of art, emerging from the sewer (both as a physical space and a metaphorical vantage point), gives rise to its opacity.

Keywords: *(post)urban fictions; sewer; catastrophe; end*

A Gloria le gusta una vieja canción de los Van Van esa que dice que La Habana no aguanta más.

Jorge Ángel Pérez

Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo.

Alejandra Pizanik

Escena 1

En una crónica de 1846, titulada “Un año en La Habana”, el cubano Teodoro Guerrero ofrecía la siguiente visión de su ciudad

Las boticas están puestas con un gusto que no he visto en ninguna parte de España, pero sobresalen las de *Santo Domingo*, *San José* y la de *Cabezas*. Las tiendas de la Habana tienen poco que envidiar a las naciones más cultas y más ricas; los talleres de sastrería de *Güell*, *Guillot* y *Luna* son los más favorecidos por los elegantes. Enumeraré las mejores tiendas, no siéndome posible ni del caso citarlas todas. De objetos de lujo, juguetes y caprichos extranjeros, el *Palo gordo*, *El buen gusto de París*, la de *Desvernine* y *Precios fijos*.—De géneros y paños, *La Palmira* y *La Escocesa*. —De flores, *La Primavera*.—De papel, las tiendas de *Mestre*.—De muebles, el almacén de *Lombard*, en Santo Domingo.—Platerías, *El espejo* y *El puño de oro*. —Sombrererías, *La Universidad* y *El correo de Ultramar*.—Fondas, *El águila de oro*; además hay otras bien servidas, e innumerables ferreterías, peleterías, cigarrerías, locerías etc. En la Habana se encuentra cuanto se quiere, porque el dinero abunda y se sabe apreciar el valor de los efectos. (Guerrero, 1846, pp. 41-44).

Reproducida en *La Habana Elegante. Segunda época¹ (1998-2015)* la crónica —en su barroco anacronismo— repone el gesto de exhumación de un mundo excesivo y lujurioso que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se resiste a desaparecer en la pervivencia de las ruinas que exhiben todavía un resto de vida. Desde una visión tardoromántica y modernista, la crónica actualiza un imaginario urbano largamente proyectado en la literatura cubana como repertorio estético y político. Así, la crónica no se priva del amaneramiento modernista en la descripción de la arquitectura, ni en la genealogía de nombres propios que legitiman una herencia colonial-americana ni se priva de la exhibición ambigua del gesto coleccionista y del despilfarro, configurados en el gasto erótico de objetos, libros y souvenirs que sus tiendas alojan. Como si por ella caminara todavía el poeta Julián del Casal, la ciudad modernista y caribeña del *flâneur* latinoamericano regresa en la publicación contemporánea, para exhibir sus fetiches, su estetización y mercantilización, como gesto anticipatorio de las estampas festivas y edulcoradas de los paraísos americanos que impregnarían el repertorio imagético de occidente en la primera mitad del siglo XX.

Tuvo que transcurrir un siglo para que la revista habanera volviera a ver la luz. Es el propio Morán quien insiste en el gesto de escribir-la (revista/ciudad) como homenaje, refundación y exhumación, como su sino poético:

Sobre ese vacío es que queremos fundar. Éste es, pues, un homenaje a la Habana, a la poesía cubana, y a Julián del Casal. Las puertas de nuestra humilde redacción están abiertas. Como estuvo, está y estará abierta siempre la Isla al aroma del té y del café, a los kimonos y guayaberas, a los barcos y a los huracanes, a los exilios y despedidas, al sueño y a la pesadilla. En un café habanero, —"multiplicador del hastío"—, trazamos con la uña de Lezama "un pequeño hueco en la mesa" e insistimos "en que alguien tiene que llegar". La risa de Casal se extingue en el humo del último cigarro, y del aneurisma roto comienza a caer en pequeños cristales, la nieve perfecta, blanquísima, reparadora, sobre los tejados de la ciudad. (Morán, 2001).

Escena 2

En las noches de carnaval, entre 1949 y 1950, según fecha consignada por el propio poeta en su edición posterior, Lezama Lima, a quien Abilio Estévez designó como "el más habanero de los habaneros" (2011, p. 21) escribe ochenta y cinco crónicas sobre su ciudad, las que publicaría de manera anónima en el famoso *Diario de Marina*, y, posteriormente, reuniría en un ensayo poético memorable, *Tratados en La Habana (1958)*, bajo el título de "Sucesivas o las coordenadas habaneras". La lujuriosa coexistencia en la causalidad concurrente que proyectó en el "Sistema poético del mundo" vuelto crónica urbana en este texto, reúne a Platón con Sócrates y Anaximandro, a Gastón Gaztelu con Goethe, a todos los poetas, a los paseantes, a los maestros y sus discípulos, a las bibliotecas y los parques, a la gastronomía con el mar y las estanterías repletas de objetos. Las posibles y difusas temporalidades y espacialidades se reúnen en este ensayo donde el escarabajo de oro (amado por los contemporáneos del cometa Halley, según el poeta) reúne "lo teogónico y lo mágico, lo infuso y lo sobrenatural" (Lezama Lima, 1958, p. 316) para desafiar la mirada historicista sobre una ciudad, para acceder a ella desde la *poiesis* y el mito, en el lugar donde

el artista siente su ciudad, su entorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas. (Lezama Lima, 1958, p. 317).

Escena 3

En 1960, Virgilio Piñera, luego de su regreso a La Habana después de doce años de exilio porteño, escribe a su amigo Humberto Rodríguez Tomeu para contarle que está pronto a acceder, por primera vez en su vida, a la condición de propietario de la casa que ambos habían alquilado en Guanabo, durante un periodo anterior de convivencia: “ya somos presumiblemente dueños de la casona de Guanabo. Seré propietario” (Piñera, carta del 20 de octubre). No solo le cuenta la felicidad de habitar un hogar sino que se toma una preciosa fotografía en su portal para enviársela por correo con la leyenda “Me acabo de hacer una foto magnífica la llamo el guardián del templo” (Piñera, 1960)”². Apenas unos meses más tarde, escribe otra misiva para contarle no solo la pérdida de “su templo” (Piñera, carta de 8 de noviembre de 1961) sino el cierre de *Lunes* (1959-1961). Virgilio, que había accedido — también por vez primera— a una destacada, aunque precaria, condición de funcionario público con un puesto de editor fijo en el periódico oficial *Revolución* en los primeros meses de 1959, imagina con convertirse de pronto en “propietario”. Mientras atraviesa su momento de máximo reconocimiento en el espacio cultural habanero, soporta, sin embargo, la expropiación de la casa en alquiler. Las disposiciones del gobierno revolucionario³ determinan que se suspendan los alquileres de casas y se reasignen las viviendas a sus habitantes circunstanciales. Probablemente, esta disposición abre, en un primer momento, un horizonte de posibilidades materiales al escritor que le permitirían acceder a un nuevo estatuto. Sin embargo, y probablemente a raíz del episodio de las tres P por las cuales el escritor fue detenido en una confusa circunstancia, elidida en sus cartas, sucedió algo que modificó radicalmente sus planes. El episodio de la pérdida de la casa exhibe el proceso de transformación de la ciudad en los primeros años del nuevo gobierno, durante el cual las antiguas casonas de El Vedado o Guanabo desocupadas o con pocos habitantes eran redireccionadas a sus transitorios ocupantes o destinadas a funciones oficiales. Además de exhibir, en términos estéticos, la potencia material de su poética, el episodio relocaliza a las cartas en un entramado escritural a partir del cual es posible leer sus ficciones de La Habana como ciudad carcelaria. No solamente es una ciudad-ficción fantasmal y aislada, rodeada por la “maldita circunstancia del agua por todas partes”, es también la ciudad de la “insustancialidad” como diría Cintio Vitier (1988, p. 233), la ciudad autofágica, material y absurda, que se devora a sí misma como los habitantes a sus entrañas, la tantálica urbe configurada en su cuento “La carne”: “¿Era, por ventura, dicho colofón el precio que exigía la carne de cada uno? Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado” (Piñera, 2002, p. 29).

Escena 4



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En la primavera de 2017, el artista cubano Carlos Garaicoa⁴ (1967) presenta en Bilbao su primera exposición con el título *Epifanías urbanas* donde reúne tres intervenciones *Sin título (Alcantarillas)*, *Fin de Silencio y Partitura*. La muestra se completa con un taller en que se propone a los participantes la creación de una pieza colectiva a partir de la deriva como método de exploración. La exposición en conjunto puede ser leída como una interesante reflexión sobre la ciudad contemporánea mirada desde la singularidad de La Habana en sus devenires alcantarilla. De este modo, La Habana vista por el artista plástico en tiempo presente habilita el gesto estético-político de revisión del archivo hipostasiado de imágenes de la ciudad.

Como podría inferirse de la lectura de estas escenas, el arte y la literatura no solamente han venido exhibiendo un sobreabundante archivo imagético sobre la ciudad de Lezama sino también promoviendo su parodización e inversión. Pese al aura mítica y a la saturación de imágenes de esa ciudad que exponen los archivos, o quizá precisamente por ese exceso, a la hora de intentar escribirla, de imaginarla, cierta opacidad de la forma corroe la inexpugnable visión de la “ciudad de las columnas” (Carpentier, 1982, p.32). La ciudad simula desaparecer de a poco en el gasto de la mostración perpetua, aparenta amenazar con volverse espectro de sueños políticos antitéticos, tanto del capitalismo y de las ficciones de modernidad como de las (u)topías revolucionarias que montaron una ciudad flotante (ficcionalizada en las barbacoas de Antonio José Ponte) sobre los antiguos solares y una ciudad soviétizada, enlazada a las casonas modernistas y coloniales, adherida a otra ciudad de enormes monoblocs que no fueron sino los complejos habitacionales diseñados para el modelo urbano cubano socialista de las primeras décadas de los años 60. Esas dos ciudades, tensionadas en otras tantas, exhiben hoy su potencia de ficción-Atlas (Didi Huberman, 2010, p.3), que la fotografía intervenida de Garaicoa, “La chocolatería”, en su escritura en filigrana expone a través del juego visual con las lógicas, lenguajes y agencias yuxtapuestas. La imagen fotográfica agencia en su materialidad barroca, en su estética de plástica excavatoria y en su furiosa potencia futurista la convergencia de disímiles e interpelantes relatos. Como las cuatro escenas recortadas de modo arbitrario en este trabajo, ella visibiliza el carácter de palimpsesto de la ciudad, en su heterogeneidad material y espacial y en su convergencia de temporalidades. El carácter metafórico de los hilos aéreos reenvía a otros futuros de la ciudad, a los por-venires habaneros que el arte puede imaginar.

Figura 1
Chocolatería



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Garaicoa, 2014.

Es posible proponer entonces que así como el desborde/exceso (que narra el documental *PM en la noche habanera* de los años 50), la ruina de la ficción documental —en sus diversas modulaciones de fantasma, teatro de la historia y plaga (Florian Borchmeyer y Matthias Hentschler, 2011)— han venido configurando algunas de las formas de acusar su distopía como opacidad. Si esta exploración resultó muy estimulante para la arqueología literaria y plástica, particularmente a partir del proceso de reevaluación nacionalista abierto luego de la aguda crisis del Periodo Especial, no puede sino resultar paradójico que esta urbe opaca atraviese las figuraciones de la ciudad más fotografiada e imaginada de la región.⁵ Para proyectarla como imaginario distópico, algunas formas estéticas de la contemporaneidad exacerbaban su ilegibilidad, ya en las formas del espacio-alcantarilla del mundo globalizado, ya en la intemperie del solar, ya como emergencia de un epifenómeno postlarvario en un mundo impredecible del que habríamos extraviado todas sus coordenadas, un gesto posthumanista, en suma, que suspende nuestro diseño de mundo (Danowski, Viveiro de Castro, 2019, p. 8).

En este artículo me propongo interrogar, entonces, ciertas formas de esa distopía posturbana que aparece en algunas imágenes de las artes plásticas y la literatura contemporánea como ficciones del “después del después” (De la Campa, 2017, p. 33). Esos relatos no solamente deconstruyen el relato modernizador de la urbe en sus diversas modulaciones, sino que avanza hacia una reflexión estético-cosmológica respecto de la relación entre el hombre y el espacio, o mejor entre naturaleza y cultura en la contemporaneidad. Para ello me centro en los relatos del escritor cubano Jorge Ángel Pérez,⁶ publicados en el volumen *En La Habana no son tan*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

elegantes (2009) y en los fragmentos de la muestra del artista Carlos Garaicoa *Epifanías urbanas* (2017). Mi hipótesis es que la figuración de una ciudad vista e imaginada desde el lugar descentrado de la alcantarilla produce un movimiento centrífugo sobre el archivo imagético de esa ciudad, convirtiendo a las figuraciones en sinécdoques del extravío, de lo estrábico ya que, en tanto que urbe, La Habana se ha desviado de sus protocolos fundacionales (respecto de los dos cortes historiográficos principales promovidos desde diferentes ideas de república/pueblo/ nación con formas de la colonialidad, la de 1898 y la de 1959), de los códigos instituyentes de la noción de ciudad como motor de cambio e integración, y de los proyectos urbanísticos sucesivos que la moldearon como espacio de la experiencia común.⁷ Vale decir, la cartografía poética habanera que se proyecta en el presente desde diferentes disciplinas estéticas visibiliza otras modulaciones de la noción de comunidad, en tensión con los diversos proyectos políticos (colonial, republicano, nacional o transnacional, revolucionario).

En estas figuraciones distópicas, encontramos una territorialidad como resto, figurado en las alcantarillas en tanto espacios del desagüe de la ciudad y en tanto dispositivo bifronte de la modernización urbana que se configura, por un lado, como la materialidad del progreso, en tanto forma-producto de políticas específicas de sanidad-salubridad: las cañerías subterráneas que aseguran la higiene del espacio; y por otro, su anverso, lugar residual, (im)pura cloaca por donde circulan los deshechos. Es en este último sentido que la alcantarilla no es sino la zona del desguace de la urbe, vale decir, la pila sacrificial adonde se conmina simbólicamente a lo indeseado e invisibilizado de una sociedad. Por un sistema de correspondencias que habilitan las mismas imágenes, el solar habanero, viene a figurar otro espacio análogo que repite idénticas marcas, tal como leemos en los relatos de Jorge Ángel Pérez. En este sentido, ambos registros —alcantarilla y solar— configuran la metonimia de una imposible experiencia de comunidad, en los términos de Nancy (2000, p. 44). El solar habanero emerge como el borde de la ciudad, allí donde se astillan las formas de lo común. Sin embargo, no solamente la alcantarilla aparece en estos textos como metáfora del resto, de lo que no puede ser asimilado ni integrado, sino que adquiere otro matiz. Se presenta en la forma de un espacio distópico en correspondencia con un imaginario postdiluviano que lo funda: la intemperie del después, el escenario del después del fin cuando la catástrofe (ambiental, histórica, política) ha descompuesto el cosmos.

Volviendo a la obra de Garaicoa, vale precisar que su trayectoria artística comienza muy temprano, casi sin poseer estudios formales en arte. El artista se inicia en una práctica que es a la vez estética y política, una conjunción en la que no dejará de insistir. Como caminante y fotógrafo registra e imagina su Habana Vieja natal. Si bien su búsqueda ha derivado hacia una zona objetual y conceptual, la misma obsesión del novel fotógrafo por la ciudad como objeto de investigación/creación atraviesa la obra posterior. La primera de las instalaciones que integra la muestra, *Sin título (Alcantarillas)* consiste en una proyección de fotografías intervenidas, donde el suelo urbano está focalizado en las alcantarillas. El movimiento de tránsito por ellas da forma a cada una de las obras. Se experimenta así, una ciudad en movimiento compuesta por estratos de memorias colectivas que estallan en el contacto mutuo.

En la figura dos, observamos una alcantarilla en cuya circunferencia dominante se lee “Compañía general de electricidad”-“impuestos”. El sintagma reenvía al proyecto urbano moderno que propende a garantizar los servicios esenciales, como la luz, a partir de la recaudación económica que configura una forma de ciudadanía participativa sobre cierta base de equidad. La relación entre los pilares de esa organización social: Estado, Derecho, cosa pública y participación-contribución se configura como programa de construcción de una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ciudad inclusiva. Ella aparece reforzada por los semas del segundo círculo —educación y Estado-nación— que reenvían al programa de gestión política de la Nación moderna. Sin embargo, en el tercer círculo, la economía discursiva del proyecto comienza a deconstruirse. Allí leemos: sanidad-corrupción. El oxímoron exhibe los fracasos de las políticas públicas y el descrédito social al que los desvíos urbanísticos conminan al caminante que, en un circunloquio, mira la ciudad que los mira. El diagrama circular, a su vez se encuentra intervenido por la violencia de cuatro dianas o flechas, cuyo corte o disrupción expone el quiebre del relato hegemónico de la modernidad por vía de la violencia del gesto. De modo que la sucesión de alcantarillas —que expone la intervención en conjunto— funciona como el *punctum* (Barthes, 2006, p. 23) de su obra: remite al lugar del residuo de la ciudad en el doble sentido de desagüe y desguace, donde se desagotan los residuos, lo que excede de la modernidad pero también donde se desintegra la acumulación capitalista y la teleología comun(ista). En ese punto ciego, la ciudad vuelve a narrarse despojada de los relatos vacíos. El ojo del artista se detiene en la forma de las frases inscriptas en círculos concéntricos sobre el relieve de hierro “Compañía general de electricidad”-“impuestos”; “Educación”-“Nacionalismo”; “sanidad”-“corrupción”, y ese detener la marcha y recortar la mirada produce el efecto irónico de desdecir en su figuración precisamente aquello que aparenta proclamar, una suerte de interpelación ética y estética a la deriva de la ciudad en su devenir cloaca. Dicho dinamismo hace implosionar la noción estática del urbanismo tradicional, y su modulación maquetada y fija. En su reemplazo, el artista propone una praxis político-estética como caminata activista y creadora, que, al mirar, selecciona, corta, secciona e interviene, vale decir refunda otra vez el espacio urbano bajo protocolos diferentes.

A la manera de otros artistas multidisciplinares del Caribe, el portorriqueño Eduardo Lalo (2002) traza en sus ensayos visuales una ciudad devastada, invisibilizada, que emerge como una cicatriz. La fotografía-ensayo se vuelve borradora del acta notarial y de la cartografía oficial, para ser sustituida por el borroneo, por el ensayo, por la pisada como rastro-tanteo. De hecho, en el caso de Garaicoa, la elección del piso como soporte de la exposición, transforma no solamente la dinámica de la escena en tanto que hecho estético sino su forma de experimentación: más que la mirada, la obra concita un reparto amplificado de lo sensible (Ranciere, 2009, p. 11) por vía de un caminar sobre la ciudad, una experiencia de subjetivación del espacio hecha a partir del contacto (inmersivo) y del movimiento, del tacto hecho texto en el tocar-andar la textura de sus calles y aceras.

En un juego de similitudes y distanciamientos críticos, la obra coquetea con la experiencia de la misma ciudad en la que se monta la obra —Bilbao— en la reproducción de sus prolijas veredas, al tiempo que relea la tradición estética y política de su ciudad natal, foco de las obsesiones plásticas del artista. Las alcantarillas son instaladas en un entrecruzamiento ambiguo entre texto e imagen para producir un desvío en la experiencia participativa del espectador de la imagen-alcantarilla, un desvío que exhibe la incomodidad del ciudadano caminante que recorre su ciudad. Esa incomodidad transeúnte hace visibles las disrupciones y erupciones del montaje urbano materializados en la ingeniería vial como epítomes de los proyectos políticos y sociales a los que da rostro. Traducidos en la experiencia estética de la instalación, esos artefactos apelan a la ironía, a la tangencialidad y a la metonimia como estrategias de elusión de las imágenes desgastadas del archivo urbano —la ciudad de las columnas, la ciudad souvenir— para exhibir su revés en “soportes oficiales que recogen los sentires no oficiales” (Hernández Simal, 2017, p. 35). La centralidad de la obra está puesta en el dispositivo de un diseño público (la modernidad de los canales de desagüe como protección



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sanitaria) que afecta los cuerpos, sin embargo, convoca memorias disidentes e invita a recorridos subalternos. De este modo, traduce el caminar por la ciudad a una geoestética de atlas que hace de la sobreimpresión, la yuxtaposición, un modelo de coexistencia urbana heterogénea en el que sobreviven las diferentes estampas de ciudad sin causalismo, cancelación ni teleología.

Figura 2

Sin título (Alcantarillas)



Fuente: Garaicoa, 2017.

El volumen, *En la Habana no son tan elegantes* (2009), está integrado por un conjunto de ocho relatos reunidos no solo por la experiencia de la territorialidad cohabitada de una antigua casona del siglo XVIII convertida en derruido solar de La Habana Vieja, sino por la presencia autoficcional del narrador personaje. “El maricón” Jorge Ángel que, repite/disloca narrativamente el punto de vista y el ritmo del mirar-transitando del caminante y fotógrafo de la modernidad. A diferencia de aquel, este *flaneur*--mirón-chismoso se detiene y focaliza en las historias íntimas, singulares y oscuras que nadie quiere sacar a luz. Esos relatos imprudentes forjan narrativas postépicas y trágicas en tono menor, al interior de una economía discursiva donde la locura sustituye a la gesta y donde heroísmo se trastoca en pulsión de sobrevivencia. Se estafa, se miente, se engaña y se simula para no morir. Estos personajes, convivientes precarizados de la intemperie del solar son seres que han atravesado la derrota. Están unidos por la falta (pobreza material o mutilaciones físicas/ simbólicas). Entre ellos, un veterano de la guerra de Angola inmerso en relaciones incestuosas, un deportista parálítico que estafa a los turistas, una joven que asesina a su novio holandés por traición (ante su negativa a rescatarla del solar), aguateros, las “putas baratas” de Monte y Cienfuegos. Si bien los personajes se montan a partir de estereotipos, sus conductas erosionan los códigos de la moral común y exhiben su carácter absurdo.

El corrimiento del punto de vista de toda la narración de una temporalidad “posible”, en términos de una noción adaptada a la política de los consensos en torno a lo que se entiende como *tempo* vital, y focalizado en la materialidad del “después del después” (De la Campa, 2017, p.34) proyecta un giro en la experiencia de los cuerpos convocados a la experiencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

común, y establece un registro no codificado de la noción de vida-muerte, abierta a la pura ficción. En tal sentido, el fuego y la falta de agua instauran una factura temporo-espacial caótica como el escandaloso anverso de la teleología insular, de la fiesta innombrable. De modo paralelo, se postula la inversión del riesgo de la *doxa* del relato urbanístico: La Habana, ciudad amenazada por la degradación marítima y los huracanes a la que se suma, el contrarrelato “disidente” presente en las artes, la literatura y los medios que denuncia un proceso de más de medio siglo de desinversión económica y ausencia de proyectos de conservación. Ambos se sustituyen en los relatos de Pérez por otra forma ficción de la catástrofe, por su anverso, el incendio (y la sed), lo que convierte al procedimiento de metaforización en un recurso irónico. Lo que queda a la postre del desastre es un apéndice de la vida, un preludio de la muerte donde rigen otras formas de codificación y de agenciamiento de cuerpos y espacialidades: muñones de vida, barbacoas suspendidas, cuerpos hacinados. Esta *transfrontería* (Calomarde, 2012, p. 69) entre la vida y la muerte, coloca a los personajes en el lugar de sobrevivientes de la catástrofe. Si bien la ficción cubana del período especial ha sido pródiga en metáforas que aluden a esa precariedad, la singular mirada del narrador de Pérez hace foco en el excedente de vida que la muerte no puede dar fin.

En un memorable relato de Ponte (2005), descubrimos al personaje del urbanista, que redacta una tesis sobre la construcción de barbacoas, inspirado en el *Tratado breve de estática milagrosa*. Se trata de un conjunto de enunciados que se esmeran por explicar científicamente cómo ha hecho La Habana para permanecer en pie, para concluir que eso solo es posible a través de un pensamiento mágico. En virtud de esa transformación, no resulta casual, entonces que el título del volumen dialogue en clave paródica con la mítica revista modernista del siglo XIX, *La Habana elegante*, que había consagrado a la perla del Caribe como el epicentro de Ciudad letrada y la ciudad modernizada (Rama, 1986), como leímos en la crónica de 1846, universo definitivamente clausurado por la catástrofe.

Otra serie de anacronismos atraviesa el texto instaurando un devenir de temporalidades yuxtapuestas y un saber contrahistórico como augurio/ presencia/ memoria. En la dedicatoria del volumen dirigida a Isabel de Bobadilla, se lee: “que previó el fuego, que esperó el rescate” (Pérez, 2009, p. 2) remite a la emblemática estatua del castillo de La Habana, La Giraldilla, en honor a la primera gobernadora y esposa de Hernando de Soto. Es el epítome de la espera habanera, en la figura de una mujer que espera en vano el regreso de su amado, naufragado en el mar. Este paratexto produce, anticipa la inversión de la economía narrativa de la catástrofe del naufragio presente en las crónicas del descubrimiento y la catástrofe del fuego.

El primer relato, “En una estrofa de agua” dedicado “A todos los desaguados de La Habana, a sus aguadores” (p. 3), narra la historia de Esteban, un joven habanero cuyo padre, sobresaliente nadador, apodado Mojarrita, inexplicablemente, en una de sus salidas al mar, muere ahogado. Su hijo no da crédito a lo sucedido y peregrina en busca del hombre-pezu.

Su padre nunca escuchó hablar de Anaximandro de Mileto, sin embargo, entraba en el agua asegurando que el hombre descendía de los peces. El hijo lo miraba nadar: una braceada y luego otra, agitados levemente los pies. Rítmicos los movimientos de su padre en el avance, en la conquista de la otra orilla. El hombre desciende de los peces, decía, y tomaba entre las manos un poco de agua para que el niño contemplara aquella transparencia, entonces se hundía en las profundidades para reaparecer en un salto erguido, en largos silbos que imitaban al delfín. (p. 5).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La tragedia configura una escena bisagra en la vida de Esteban, quien sobrevive atravesado no solo por la falta del padre, sino por la sed, y la vida miserable que lo conducen a la idea de suicidio. Finalmente, perece como todos los personajes en el incendio del solar. El relato trabaja sobre los discursos que remiten a la experiencia de los problemas de abastecimiento de agua en diversas ciudades de Cuba y que configuran una de las formas de la ruina y la catástrofe urbana.

Desde su casa, en un solar de la calle de Aguiar, muy cerca de la loma del Ángel, camina por la Avenida de las Misiones y mira al yate *Granma* que ya no flota sobre el mar, ahora descansa en un pedestal y ha quedado resguardado del agua por gruesísimos cristales. Luego bordea el palacio de Bellas Artes y las tantísimas instalaciones que lo rodean. Solo una le interesa, una carretilla parecida a la del Crema pero más grande, como suelen ser las carretillas en las instalaciones de arte, y sobre ella dos tanques gigantescos: uno negro, el otro rojo. Una carretilla y dos tanques acromegálicos burlándose del mal que agobia a la ciudad. (p. 6).

La presencia de una notable biblioteca latinoamericana da cuerpo a las ficciones. Desde el Quijote y los relatos del descubrimiento a “El ahogado más hermoso del mundo” de García Márquez (1972). Por ejemplo, en el relato aludido, el nombre de Esteban reenvía a uno de los personajes más interesantes del texto *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (2013). En ambos, este hombre pez-caimán guarda la memoria prediluviana de otro cuerpo. Esteban o Estabanico fue uno de los sobrevivientes del naufragio de la expedición de Pánfilo de Narváez narrada por Alvar Núñez y, esa crónica, es considerada uno de los primeros relatos desmitificadores del descubrimiento y de la visión del Caribe como paraíso terrenal. La hipotética genealogía trazada con el negro sobreviviente y su reenvío a la escena trágica de la supervivencia de estos “sujetos conquistadores” sometidos, sujetados a una naturaleza que amenaza con devorarlos, instituye en su función intertextual una clave para la narración de *En la Habana* e instaura la escena postnaufragio, de la post-catástrofe como experiencia propia del espacio insular, invirtiendo de este modo la teleología y la excepcionalidad fijada por una densa tradición.

La Habana también se construye en el anacronismo distópico, hallando un paralelo en la sequía del París premoderno:

Parecía fluir el Sena en su discurso. Veinte mil aguadores y el Sena plenísimo atravesando la ciudad que veía el Crema. Bellísima la vio, mucho más bella que la que tenía delante, y los edificios no estaban en peligro de caer, con sus escaleras empinadas, segurísimas. El Crema veía a París y a sus aguadores, se veía. (Pérez, 2012, p. 20)

De diferentes modos el relato construye una noción de ciudad intemperie, ciudad umbral a punto de derrumbe, atravesada por la desesperación por el calor, la falta de agua, la pobreza: “Agua, agua, agua, balbucea, esperando inundación o al menos una imagen” (p. 21). El sufrimiento de la ciudad no es sino el correlato de dolor de los personajes.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Es una ciudad umbral a punto de desmoronarse que hace estallar las categorías de realidad-ficción. La angustia se convierte en la máquina de triturar certezas y la canción de los Van Van le reafirma a Gloria que “La Habana no aguanta más” (p. 34). Allí, el calor se convierte en la *doxa* que permite explicar su sequía, la pobreza de pensamiento crítico porque “un país que sude tanto no puede pensar” (p. 35) o que “los pingüinos piensan mejor que los cubanos”. Y la miseria, como sustracción y negación que proyecta el después de la catástrofe no es un *dictum* sin más, tiene un agenciamiento ético en las políticas públicas: “Si Gloria supiera de geopolítica y economía, le podría hacer la correspondencia entre temperatura y desarrollo, lo malo es que no sabe y tiene que conformarse con el calor y las miserias que conoce” (p. 88).

Coda

El montaje de las cuatro escenas —ciudad modernista, infusa y sobrenatural, tantálica, barroca— que abre este ensayo procura exhumar algunos de los registros de una ciudad trasvasada por el ojo del escriba, del artista y del urbanista. Alejados sus coordenadas y sucesivas hipóstasis, aunque en diálogo polémico con ese archivo, algunos creadores, buscan narrar una Habana en tono menor, un resto Habana.

La estetización del desastre, como la deriva trágica de La Habana mítica ha estado sometida a diversas reinterpretaciones vinculadas a su destino histórico, a los vaivenes revolucionarios y posrevolucionarios, e inclusive a su lugar como metonimia de otra historia para América Latina. Sin embargo, su devenir solar-alcantarilla que ha expuesto el arte y la literatura de los últimos años permite pensarla en el registro inverso, como una metáfora del mundo del después del fin. Esa potencia política y estética de la metáfora habilita a plantear lo que Danowski-Viveiros de Castro (2019, p. 6) denominan la hiperconciencia global respecto del fracaso de las políticas modernizadoras y la propuesta de una nueva relación entre cultura y naturaleza.

Toda esta floración disfórica se ubica a contracorriente del optimismo "humanista" predominante en los últimos tres o cuatro siglos de la historia de Occidente. Preanuncia, si es que no refleja ya, algo que parecía estar excluido del horizonte de la historia en cuanto epopeya del Espíritu: la ruina de nuestra civilización global en virtud de su hegemonía indiscutible, un ocaso que podrá arrastrar consigo a considerables porciones de la población humana. (2019, p. 19).

La llave para releer, imaginar la potencia del devenir mundo, no mundo, y la responsabilidad ética de América Latina, frente el fin de la historia podría encontrarse en las escrituras, como en el cuento: “De América soy hijo”

Es por eso que algunos vecinos han estado diciendo que fue la demente de mi madre, quien prendió el fuego que achicharró a Jorge Ángel, el mismo que asó a Esteban y también a Ovidio. ¿Usted no les cree, verdad? Los vecinos del solar, de todo el barrio, no tienen razón. América no le hace daño a nadie, a ella nada le interesa, únicamente apostar a un número y ganar dinero para seguir jugando (Pérez, 2009, p. 130).

Referencias bibliográficas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Anderson, T. (2016). *Piñera corresponsal, una vida en cartas*. Berlín: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Piados.
- Borchmeyer, F. y Hentschler, M. (2011). *Habana. Arte nuevo de hacer ruinas*. Recuperado de <https://www.dailymotion.com/video/xl1b13>. Consultado. 23-3-2023
- Calomarde, N. (2012). Las fronteras argentina-Brasil-Uruguay-Paraguay. el acuífero guaraní en su territorialidad transfronteriza. *Revista Katatay*, 8(10), 68-81.
- Carpentier, A. (1982). *La ciudad de las columnas*. La Habana: Letras cubanas.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay un mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Didi Huberman, G. (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- De la Campa, R. (2017). *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones.
- Estévez, A. (2011). Coordenadas habaneras de José Lezama Lima. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 734, 21-25.
- Garaicoa, C. (2014) *Chocolatería* [Fotografía]. Oak Taylor-Smith. Colección privada. Madrid.
- Garaicoa, C. (2017). *Sin título (Alcantarillas)*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/03/12/actualidad/1489318356_877349.html
- García Márquez, G. (1972). El ahogado más hermoso del mundo. En Autor, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Bogotá: Sudamericana
- Guerrero, T. (1946). Un año en La Habana. En Ángel Fernández de los Ríos (Dir.), *Semanario Pintoresco Español* (Vol. 1, pp. 41-44). Madrid: Imprenta y Establecimiento de don Baltasar González.
- Guerrero, T. (2015). Un año en La Habana. *La Habana elegante. Segunda época*. Recuperado de http://www.habanaelegante.com/November_2015/Ronda.html
- Hamberg, J. M. (1994). *The dynamics of Cuban housing policy*. New York: University of Columbia.
- Hernández Simal, I. (2018). El espacio poético en las epifanías urbanas de Garaicoa. *Estúdio*, 9(21).
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. San Juan de Puerto Rico: Tal Cual y Fundación Biblioteca Rafael Hernández Colón.
- Lezama Lima, J. (1958). *Tratados en La Habana*. La Habana: Universidad Central de Las Villas.
- Morán, F. (2001). La Habana elegante. Recuperado de <http://jpquin.chez.com/elegante.html>.
- Nancy, J-L. (2000) *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <http://www.philosophia.cl> .Fecha de consulta: 3-2-2018.
- Núñez Cabeza de Vaca, A. (2013), *Naufragios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pérez, J. (2012) *En La Habana no son tan elegantes. La Habana: Letras cubanas*
- Piñera, V. (2002) *Cuentos fríos*. En *Cuentos completos*, La Habana: Ed Ateneo.
- Piñera, V. (1960) "Archivo Virgilio Piñera". Firestone Library. Universidad de Princeton.
- Pizarnik, A. (1962) "Árbol de Diana". *Poesía Completa*. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 99-140



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Ponte, A. (2005) “Un arte de hacer ruinas”, en *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F: Fondo de Cultura Económica
- Rama, A. (1984) *La ciudad letrada*. Hanover: Ed del Norte.
- Ranciere, J (2009) *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM.
- Trefzz, E. (2011) “50 años de la ley de reforma urbana en Cuba. En el aniversario del cambio de paradigma”. *Revista INVI* vol.26 no.72 Santiago ago. En: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-83582011000200002. Consultado: 4-2-23.
- Vitier, C. (1988) *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras libres.

Notas

1 La revista literaria modernista, *La Habana Elegante* (1983-1896), acogió a los poetas principales de la isla, en especial a Julián del Casal, Ramón Meza y Aniceto Valdivia. Señala Morán, en su *Habana Elegante* respecto de su antecesora (Morán 2001). En su Segunda época, se convirtió en una revista académica, dirigida por el poeta Francisco Morán.

2 La correspondencia de este período ha sido publicada en el volumen editado por Thomas Anderson (2012). En mi investigación, este consultado este archivo y otros materiales de Piñera en la Firestone Library (Princeton University, EEUU) durante el mes de junio de 2022. Las cartas aquí citadas son las que corresponden a ese registro y se citan con fecha.

3 Según Hamberg (1994) las políticas pos revolucionarias de la vivienda en Cuba se vieron influenciadas por diversos factores, entre los cuales menciona las diferencias de condiciones de vida entre la ciudad y el campo y entre clases sociales dentro del área urbana, el control de alquileres coexistiendo con altas rentas y un derecho de permanencia establecido por ley. Después de un largo proceso, el 14 de octubre de 1960 fue promulgada la LRU, declarada como parte de la Ley Fundamental, otorgándosele el rango constitucional que afectaba al derecho de la propiedad y de la política de la vivienda: “Se traspasó el fondo completo de viviendas de alquiler en propiedad a sus correspondientes habitantes; los antiguos propietarios fueron indemnizados por el Estado según el año de construcción y monto del alquiler de la vivienda perdida; se decretó la eliminación y prohibición de todos los gravámenes hipotecarios sobre inmuebles urbanos; se eliminó la institución legal del alquiler de viviendas y se prohibió toda forma de alquiler entre particulares”.

4 Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), que vive y trabaja entre La Habana y Madrid, es uno de los artistas más reconocidos de América Latina. Ha participado en numerosas exposiciones personales y colectivas en Cuba, Suiza, Estados Unidos, Alemania, España, Canadá, Brasil, entre otros. Entre los eventos más significativos en los que ha participado se encuentran las Bienales de la Habana, la Bienal de Sao Paulo, la I Bienal Internacional de Johannesburgo, Sudáfrica, la feria de ARCOmadrid y la Documenta 11. Su trabajo muestra una peculiar preocupación por la Ciudad de La Habana, la memoria de sus habitantes y la memoria arquitectónica. Garaicoa coloca el espacio urbano como protagonista de su obra (fotografía e instalaciones preferentemente) para hacer de cada objeto “analizado” un estudio arqueológico y, a su vez, una posesión viva a partir de su rescate para el recuerdo y la historia. Comenzó su carrera en la década de 1990, durante el período especial. Fue un momento difícil para los artistas, pero Garaicoa perseveró en ganar reconocimiento internacional a través del comentario social y el discurso político en su arte. En los primeros trabajos de Carlos Garaicoa, no se centró en un medio debido a su creencia de que era demasiado restrictivo, así como a su interés por las intersecciones de la teoría, la realidad y el arte. Para romper estas barreras, así como las entre artista y espectador, las primeras piezas de Garaicoa fueron instalaciones anónimas colocadas en la calle o modificaciones en espacios públicos, como edificios y muros. Inspirado en los círculos artísticos internacionales de las décadas de 1950 y 1960, Garaicoa se refirió a estas instalaciones como “eventos”, que se basaban en la participación de la audiencia. El artista se centra en muchas de sus obras en la tensión entre comunismo y consumo en Cuba, particularmente en arquitectura. Sin embargo, sus piezas suelen ser abstractas o mínimas, con poca o ninguna explicación de su propósito, para obligar a los espectadores a construir su propio significado y pensar críticamente sobre su arte. Su arte ha sido presentado en numerosas exposiciones importantes en museos como el Museo de Los Ángeles de Arte Contemporáneo, el Museo Solomon R. Guggenheim, la Tate Modern, y el Museo de Arte del Bronx. En mayo de 2021, Carlos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Garaicoa junto a veinte artistas cubanos entre los que se encuentran Tania Bruguera , Sandra Ramos y Tomás Sánchez solicitan la retirada de la vista pública de sus obras del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en apoyo de Luis Manuel Otero Alcántara , "Secuestrado y mantenido sin comunicación por la seguridad del estado "desde el 2 de mayo. El Museo Nacional de Bellas Artes rechaza esta solicitud que, según su nota de prensa, no responde al interés público

5 Existe una extensa bibliografía crítica acerca de las imágenes de La Habana a lo largo de sus más de 500 años de vida. La literatura, el periodismo, la crónica, el cine, la fotografía, el turismo ha realizado incontables registros de esta mítica ciudad latinoamericana desde dentro y fuera de la isla. Uno de esos últimos trabajos es el registro del fotógrafo Alejandro Azcuy, *Noble Habana (2019)*, presentado para su quicentenario con toda la pompa oficial y la presencia del presidente Díaz Canel. Las visiones eufóricas y disfóricas de la ciudad en diferentes lenguajes comparten una conflictividad que deja traslucir debates ideológicos, políticos y estéticos.

6 El autor nació en Encrucijada, (Villa Clara) en 1963. Dirigió la revista de cultura *Umbral*. En 1995 ganó el premio David de la UNEAC con su libro *Lapsus Calami*. Unos años después publicó la novela *El paseante cándido*, que cuenta con dos ediciones en la isla y otras en el extranjero. Su novela *Fumando espero* (2004) dividió en polémico veredicto al jurado del premio Rómulo Gallegos. Entre sus trabajos, cabe mencionar: *La luz y el universo*, 2002, *El callejón de las ratas*, 2004, *Carmen de Bisset*, 2004.

7 Existe una considerable bibliografía que da cuenta de esos procesos en estudios realizados desde dentro y fuera de la isla (Hamberg, 1994; Trefzz 2011).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La Habana en el siglo XXI: una ciudad leída, generada, desbordada

Katia Viera

Universidad Nacional de Córdoba/Conicet

katiaviera4@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7476-3586

Recibido 15/03/2023 Aceptado 11/05/2023

Resumen

Este trabajo se propone indagar en las lecturas, referentes, pautas y resortes del canon literario cubano que algunos narradores de la Generación Cero han realizado/usado/identificado para configurar La Habana en sus obras. Se parte de la hipótesis de que aquellos referentes y lecturas son actualizados, retomados y deconstruidos por parte de esta generación al momento de expresar su personal relación con/interpretación de la ciudad y aunque un conjunto de recientes escrituras producidas en Cuba quiera incendiar el archivo, muchas de ellas aún continúan nutriéndose de la tradición. De este modo, el presente texto dedica una primera parte a visibilizar las negociaciones con el canon y una segunda que describe el diseño trazado por parte de algunos autores del siglo XXI de su o sus ciudades desde la experiencia, las lecturas y la afectividad.

Palabras clave: *Generación Cero; ciudad; canon; literatura cubana*

Havana in the 21st century: a city readed, generated and overflowed

Abstract

This paper sets out to investigate the readings, references, patterns and sources of the Cuban literary canon that some Generation Zero narrators have utilized to shape Havana in their works. It is based on the hypothesis that these references and readings are updated, revisited, and deconstructed by this generation as they express their personal relationship with and interpretation of the city. While a group of recent writings produced in Cuba seeks to ignite the archive, many of them still draw nourishment from tradition. Thus, this text dedicates its first part to shed light on the negotiations with the canon, and the second part describes the frameworks established by some 21st-century authors for their cities through experiences, readings, and emotions.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Keyword: *Generation Zero, city, canon, Cuban literature*

La Habana leída

Una conversación con el escritor Ahmel Echevarría (Viera, 2022) arroja luz sobre Las Habanas que han leído y leen buena parte de los narradores de la Generación Año Cero. Estos escritores han compartido el espacio crítico y de lecturas en algunos talleres literarios; lo cual, pudiera pensarse, entraña un “estar en común” con las lecturas que configuran la ciudad en la que muchos de ellos habitan o habitaron (sin que ello implique, claro está, una homogeneidad de significaciones y metáforas). Estos narradores vuelven a interesarse por leer La Habana de los años 50, una porción de la ciudad localizada principalmente en los barrios de El Vedado y Miramar, que recuerda una zona de la obra de Guillermo Cabrera Infante (*La Habana para un infante difunto*, por ejemplo) en la que aparece esa Habana “nocturna, de clubes y bares y cafeterías” a la que muchas veces se ha vuelto, desde la publicidad, para construir un estereotipo de ciudad turística (Echevarría en Viera, 2022). La Habana de los años 70, aquella que se delinea en las obras de Senel Paz y Reinaldo Arenas, marcada por “las redadas cuyo destinos son los campamentos UMAP en las llanuras de Camagüey” es también otra ciudad releída por parte de estos narradores; al lado de aquella otra, de los 80-90, “circunscrita a la jungla gris de Centro Habana y la de los barrios limítrofes; lánguida y romántica en la periferia; El Vedado y la Calle G con rockeros, alcohol y pastillas, que es el mismo escenario de las jineteras, los policías y balseros en el Período Especial” (Echevarría, en Viera, 2022). En este sentido, resuenan del comentario de Ahmel las lecturas de Pedro Juan Gutiérrez, Leonardo Padura, Antonio José Ponte, Alberto Garrandés, Alberto Guerra Naranjo, Jorge Alberto Aguiar Díaz, Ena Lucía Portela, Anna Lidia Vega Serova, Zoé Valdés, Reina María Rodríguez, Ronaldo Menéndez, Carlos Aguilera, Miguel Mejides o Amir Valle, que desde poéticas muy particulares intentan configurar el perfil de una ciudad atravesada por la escasez, la desidia, el desamparo, el desgano, el cambio de código de valores éticos, la marginalidad, la ruina, el desencanto. Todas estas lecturas coinciden también con Las Habanas perfiladas por otros autores de la propia Generación Cero. Resulta elocuente que Ahmel Echevarría reconozca su lectura de una Habana apocalíptica y posapocalíptica que asoma en textos de sus contemporáneos, Erick Mota y Jorge Enrique Lage, quienes trazan el contorno de una ciudad sumergida en el mar o atravesada por una carretera, como muestran *Habana underwater* y *La autopista: the movie*, respectivamente. Además de esta conversación con Ahmel Echevarría, el blog personal de Dazra Novak me ha servido otro tanto de guía para reconstruir las lecturas de la capital cubana que realizan una parte de estos escritores. Dazra ha dedicado dentro de él una categoría (“Citas”) para almacenar un conjunto de fragmentos de escritores cubanos que “han reflejado en sus obras la Cuba que les tocó vivir, su gente y sus maneras”¹ (Novak, *Habanapordentro*). La sección reúne, pues, lecturas de autores pertenecientes a la época colonial junto a otros que viven los años 90 del siglo XX. En una línea que va desde la Condesa de Merlín, Julián del Casal, Ramón Meza, Cirilo Villaverde, Miguel de Carrión, pasando por José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Dulce María Loynaz, hasta Pablo Armando Fernández, Guillermo Cabrera Infante, Luis Rogelio (Wichy) Noguera, Eliseo Alberto, Miguel Mejides, Senel Paz, Leonardo Padura, Francisco López Sacha, Raúl Martínez, Miguel Barnet, Abelardo Estorino, Eduardo Heras León, Heberto Padilla, Jesús Díaz o Abilio Estévez, este mapa contiene las más variadas referencias a la ciudad de La Habana y los diferentes modos de configurar este espacio desde la literatura.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Otro acercamiento somero a algunas lecturas de ciertos narradores de la Generación Año Cero puede seguirse a partir de una encuesta lanzada por la revista digital *Hypermedia Magazine* en el 2017, en la que se les pregunta a algunos escritores por 10 libros de autores cubanos que recomendarían: “¿Los diez mejores? ¿Los diez que más me gustaron? ¿Los diez más influyentes? ¿Los que más me influyeron? ¿Los diez que (por alguna razón) primero acuden a mi mente? ¿Los diez libros que me llevaría... adónde?” (Hypermedia Magazine, 2017). A modo de ejemplo, consigno aquí los propuestos por Orlando Luis Pardo Lazo, Ahmel Echevarría, Jorge Enrique Lage y Legna Rodríguez Iglesias. La lista del primer narrador comprende: *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes; *Boarding home*, de Guillermo Rosales; *Bad painting*, de Anna Lidia Vega Serova; *Adiós a las almas*, de Jorge Alberto Aguiar Díaz; *Nunca fui primera dama*, de Wendy Guerra; *Espero la noche para soñarte*, *Revolución*, de Nivaria Tejera; *Archivo*, de Jorge Enrique Lage; *Días de entrenamiento*, de Ahmel Echevarría; *Cubano, demasiado cubano*, de Néstor Díaz de Villegas y *Del clarín escuchad el silencio*, de Orlando Luis Pardo Lazo. Por su parte, Ahmel Echevarría destaca *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro; *Boarding home*, y *El juego de la viola*, ambos de Guillermo Rosales; *Distintos modos de cavar un túnel*, de Juan Carlos Flores; *Cabezas*, de Pedro Marques de Armas; *Yo, Publio*, de Raúl Martínez; *El color del verano*, de Reinaldo Arenas; *Carbono 14. Una novela de culto*, de Jorge Enrique Lage; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier y *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte. Jorge Enrique Lage selecciona *Fotuto*, de Miguel de Marcos; *Fundamentos del ajedrez*, de José Raúl Capablanca; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; *Cuando salí de La Habana*, de Ángel Escobar; *Life in the Hyphen*, de Gustavo Pérez-Firmat; *El color del verano*, de Reinaldo Arenas; *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte; *El viaje / Trastiendas*, de Miguel Collazo; *La sombra del caminante*, de Ena Lucía Portela y *El oficio de perder*, de Lorenzo García Vega. Por último, Legna Rodríguez Iglesias menciona *Pájaros de la playa*, de Severo Sarduy; *Ella escribía poscrítica*, de Margarita Mateo Palmer; *Cuentos negros de Cuba*, de Lydia Cabrera; *Variedades de Galiano*, de Reina María Rodríguez; *Los años de Orígenes*, de Lorenzo García Vega; *Archivo*, de Jorge Enrique Lage; *El pájaro, pincel y tinta china*, de Ena Lucía Portela; *El contragolpe*, de Juan Carlos Flores; *El pasado es un pueblo solitario*, de Osdany Morales y *Diario de Kioto*, de Ernesto Hernández Busto.

Como se puede intuir de lo dicho hasta aquí, desde el punto de vista temático Las Habanas que leen estos narradores son tan plurales como los espacios y emociones de la ciudad misma. En sus cartografías lectoras parece haber lugar para la que la investigadora Emma Álvarez-Tabío (2000) denominó la *ciudad criolla* de Cirilo Villaverde o Ramón Meza. Una ciudad que ponía al descubierto la tensión entre un discurso heroico y uno irónico, entre una ciudad intramuros y otra extramuros; entre un narrador omnisciente que daba cuenta del mito de la mulata (y la esclavitud) y otro narrador subjetivo, que recreaba el mito del emigrante; entre un modelo de ciudad totalizador y uno fragmentario; entre un escritor que escribe desde el exilio y otro que lo hace desde la Isla. Estos narradores leen igualmente la *ciudad impura* (Álvarez Tabío, 2000) de principios de siglo XX, en la que ha irrumpido una sociedad parásita y marginal como consecuencia del creciente ensimismamiento social de la burguesía, tal como se deja entrever, por ejemplo, en la discursividad de *Las impuras*, de Miguel de Carrión, donde “a diferencia de la novela coral representada por Villaverde, que pretendía la pintura exhaustiva de una sociedad en transformación, se produce una drástica reducción del sujeto y el objeto novelísticos provocando un repliegue de la ciudad como escenario y un mayor protagonismo del espacio de la casa como lugar propicio para reflexionar” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 94).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Pero también estos narradores de la Generación Cero releen la *ciudad monumental* de Carpentier a la que no es posible arrancarle su “condición de puerto, su situación de encrucijada, su cosmopolitismo, su inmigración viciosa, sus recovecos propios, su mezcla de razas, su sol de fuego, todo ese enmarañamiento diabólico de factores y circunstancias” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 145). Una ciudad, por otra parte, que deviene epicentro de la modernidad cubana sobre la cual se proyectan y diseñan esperanzas, miedos y angustias propios de aquellos convulsos años 20 y 30 del siglo pasado; que se construye desde la que parece ser una de las obsesiones de Carpentier (y que es compartida con otros intelectuales de la modernidad latinoamericana): descubrir y entender lo que hay de universal en lo singular americano, lo cual se traduce aquí en un descubrir la “esencia” de La Habana. Estos escritores leen quizás en Carpentier una ciudad que es el espacio de “promisión hacia la que tienden todos los hombres, pues allí concurren y se materializan las palabras pronunciadas, los pensamientos, los sueños, los deseos” (Álvarez-Tabío, p. 173). Una “ciudad escenográfica que rara vez cede sus interioridades. Una ciudad que rinde culto a la representación, que ofrece sus columnas, sus rejas, sus piedras cariadas por el salitre en las que puede descubrirse el esqueleto de algún animal marino, una calle adoquinada o un guardacantón adornado con símbolos solares” (p. 189).

La *ciudad secreta* (Álvarez-Tabío, 2000) de Lezama es otra de las visitadas por una parte de los creadores de la Generación Año Cero, quienes parecen ver en ella la configuración de un espacio espiritual, un lugar de la interioridad que da rienda suelta a los procesos subjetivos de la experiencia humana, pues las configuraciones de la ciudad lezamiana se instalan en un plano ideal a partir del cual se trasluce una voluntad poético-religiosa que no acepta más testimonio que la propia imagen. La mirada de Lezama sobre la ciudad “recorre los territorios rodeados por el agua para proyectar una dimensión de la condición insular de aquella, una condición que marcha indetenible por lo secreto y lo invisible para rescatar y potenciar el ideal de lo cubano y la nacionalidad” (pp. 217-218); algo que fue parte del programa intelectual del grupo Orígenes. A la par de lo anterior, a algunos narradores que comienzan a publicar en el año 2000 parece interesarles el poder evocador de las imágenes de Lezama cuando configura la ciudad, el mundo de la asociación y no tanto de la narración, la metáfora por encima de la construcción de una “idea” o la abstracción de los elementos de la ciudad por encima de la descripción de la “materia” de la ciudad que realizaba Carpentier. Todo parece indicar que les ha interesado también leer una ciudad que —a diferencia del modo de Carpentier, quien se había propuesto insertar en La Habana los temas universales— “con Lezama, trate de insertar en los temas universales, derivaciones cubanas” (p. 223).

Un autor revis(it)ado ampliamente por parte de los autores nacidos entre mediados de los 70 y principios de los 80 es, sin dudas, Virgilio Piñera, quien reescribe La Habana desde una poética que polemizó con buena parte de los mitos nacionales construidos a lo largo del siglo XIX y XX. A sus “descendientes” en el siglo XXI parece interesarles la obra de Piñera en la medida en que ella es “cuestionadora de la insularidad, la catolicidad, la familia, la casa y la ciudad misma” (p. 267); perciben en la obra de Virgilio una escritura que provoca y sabotea el discurso de una *cubanidad positiva* (Álvarez Tabío, 2000; Camejo, 2017) y, en este sentido, les atrae la idea de un autor que en vez de enmascarar sus contradicciones las exhibe. Uno de los recursos de la escritura piñeriana que más los seduce es aquel que, al admitir la coexistencia de dos lógicas aparentemente opuestas, habilita el constante diálogo al interior de la obra misma, lo cual la convierte en una escritura eminentemente dialógica. Coincido con Emma Álvarez-Tabío (2000) (y hago extensivo su análisis para una zona de la narrativa de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

primeros años del siglo XXI) cuando reconoce que la obra de Virgilio Piñera ha suscitado una fuerte influencia en la literatura cubana posterior a Orígenes. El hecho de que los autores de la Generación Año Cero no solo lean la ciudad a través de Piñera, sino que se apropien de algunos de sus temas, como puede apreciarse en la obra de Dazra Novak o en ciertas zonas de la obra de Ahmel Echevarría (la insularidad, la huida, la irreverencia, etc.), confirma la sobrevida de la literatura de aquel renovador del canon nacional en las escrituras que afloran en la Cuba reciente.

La misma línea cuestionadora de Piñera es la que reencuentran los autores del siglo XXI en un narrador como Reinaldo Arenas que, a diferencia del primero, “no siempre pudo evitar el desbordamiento de su furia” (2000, p. 288) y con ello se insertó en un discurso fuertemente cuestionador de la tradición afirmativa de la identidad nacional. La Generación Año Cero ve en Arenas a un escritor que “ataca los convencionalismos sociales a través del absurdo y la irracionalidad” y se venga de la “represión” por medio de la burla y la irreverencia, dos cualidades que curiosamente les son muy propias a quienes comienzan a insertarse en un nuevo campo de escritura. Tanto de Piñera como de Arenas les interesa la extrañeza, el caos y la inquietud que ambos le producen al lector, obligado a transitar por un texto del que con mucha frecuencia “se suprimen las comodidades de una trama convencional” (p. 288). Al mismo tiempo y en diversa medida/matiz, a escritores como Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría, Legna Rodríguez o Dazra Novak parecen interesarles mucho los seres marginados, que abundan en las obras de Virgilio y de Arenas. Tanto en estos como en aquellos puede percibirse la construcción de personajes que intentan “sobrevivir instalándose en el subsuelo de la ciudad, donde conviven con esos seres superfluos y marginales, que como ellos, habitan en los pliegues y fisuras de la gran ciudad” (2000, p. 290). Un enunciado como el siguiente, pensado por Álvarez-Tabío (2000) para explicar la obra de Piñera, bien puede reciclarse para examinar la vida de algunos personajes de Novak, Echevarría y Lage:

En esa frontera entre lo que sucede y lo que no sucede, entre lo que es y lo que no es, se detienen los personajes de Piñera, aquejados por una cierta dificultad de ser en un medio que les exige el constante acontecimiento. El tiempo suspendido sobre el no acaecimiento supone, igualmente, un espacio en suspensión, que se contrae y expande, sin precisar sus contornos. (p. 290).

En la serie de relecturas no queda atrás ni afuera la *ciudad barroca* de Severo Sarduy. Una ciudad que no escapa al exhibicionismo, la espectacularidad, la estridencia, los espectáculos, la moda o la música durante esa “apoteosis casi histórica” de los años 50 habaneros, de “lo nuevo y hasta de lo estrafalario” (2000, p. 331). La ciudad de Sarduy posee un atractivo particular para los jóvenes autores porque ven en ella un espacio descentrado, una ciudad “que pierde su estructura ortogonal, sus indicios materiales de inteligibilidad, que son precisamente los rasgos característicos de la ciudad que el propio Sarduy destaca en “El barroco y el neobarroco” (1972) (Álvarez-Tabío, 2000, p. 345).² A tono con el gusto contemporáneo por el descentramiento, el caos y la inestabilidad que manifiesta una zona de las narrativas cubanas recientes, algunos autores recuperan la ciudad de Sarduy en la medida en que ella “exhibe despreocupadamente sus anacronismos y dislocaciones. Amenazada por invasiones, ciclones, cataclismos o la pérdida de su identidad urbana, todas las calamidades potenciales que la acechan se resuelven con amabilidad y simpatía, sin que se descubra ningún rastro de rencor en la relación de Sarduy con la ciudad (Álvarez-Tabío, 2000, p. 346). Una cualidad que a estos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

narradores parece interesarles de Sarduy es su punto de vista, puesto que él va no del texto a la ciudad como podía verse en Lezama, sino que se dirige de la ciudad al texto. Recorre los estratos, los planos arqueológicos de la superposición cultural y logra reunirlos y dispersarlos³ a un tiempo en un texto que habla de/sobre la ciudad, que podemos rastrear por ejemplo en *De donde son los cantantes*, donde ofrece su particular versión del “currículum cubano” (Álvarez-Tabío, 2000). La construcción de los personajes de Sarduy prefigura lo que, varias décadas más tarde, practicarán muchos de los narradores de la Generación Año Cero, pues en aquel siempre aparece la posibilidad de los personajes de ser otros, de enmascararse, de usar disfraces, trajes, máscaras, maquillaje; de ahí que produzca en muchas ocasiones textos en los que el aspecto de los personajes sea inaprensible, cambiante y confuso/difuso, mecanismo que se actualiza en algunos enraizados personajes creados por Jorge Enrique Lage como el JE y la Evelyn de *Carbono 14...*, El autista, de *La Autopista: the movie*; la Virgenbot, de *Archivo*, o el Ginecólogo, de *Everglades*.

En consonancia con lo anterior, los textos de Sarduy parecen negarse a cualquier posibilidad de narración progresiva o convencional. No hay un narrador que se sitúe como autoridad suprema, pues posee las mismas características mutables de sus personajes (Álvarez-Tabío, 2000); algo que podemos rastrear, en el YO de *Everglades* de Lage. Quizás otro de los grandes atractivos de la obra de Sarduy en lo relativo a su configuración de La Habana sea para la Generación Cero el descubrimiento de que esta ciudad no solo se compone de estratos de ciudades arqueológicas (textuales) otras, sino sobre todo que estos estratos no tienen límites definidos y estables: están sometidos a constantes transformaciones, ellos mismos sujetos a incesantes metamorfosis que, al igual que la ciudad, transitan fluidamente entre cualesquiera de las épocas o espacios que el lector cree identificar en las novelas (Álvarez-Tabío, 2000, p. 363). Las ciudades de Sarduy, en suma, constituyen un *collage* de fragmentos intercambiables que impide identificarlas con escenarios realistas y estables, algo que, con una intensidad particular, no exenta de guiños a la ironía y los anacronismos de Sarduy, explora Jorge Enrique Lage.

Como muestran, entre otros, el blog de Dazra Novak, el testimonio de Ahmel Echevarría o la lista de Jorge Enrique Lage, la ciudad de Cabrera Infante ha integrado el material de lectura de esta agrupación de escritores. Les interesa la cosmovisión de La Habana que crea Cabrera Infante, en la que se diluye la “realidad” física del lugar en pos de presentársenos “un catálogo, una guía de posibilidades del ocio y el placer, que condensa las coordenadas de un territorio que debe conquistarse y poseerse” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 344). La ciudad de Cabrera Infante no es nunca protagonista de sus novelas (ni siquiera en *La Habana para un infante difunto*, de la que podemos intuir desde su título la presencia protagónica de la ciudad) sino que, además de limitarse a suministrar puntos de referencia, es una ciudad que importa en la medida en que es un lugar “para hablar de incursiones íntimas” de sus personajes, tal y como declara el propio narrador en su *La Habana para un infante difunto*. Por otro lado, es muy probable que algunos narradores de la Generación Cero se interesen por la subversión de la cubanidad (y de la habaneridad) que realiza Cabrera Infante al proponer como contracara del “ajiacó cubano” (metáfora creada por Fernando Ortiz para dar cuenta de la “mezcla” cultural) la del “mojito cubano” que uno de sus personajes de *Tres tristes tigres*, Silvestre, pide en un bar: una mezcla de agua, vegetación, azúcar (prieta), ron y frío artificial que constituirá ahora el símbolo de la cubanidad (y la habaneridad) ante la mirada del otro (el turista). A las nuevas voces y sensibilidades escriturales también es probable que les interese la configuración de los personajes de Cabrera Infante, pues ninguno de ellos pretende llegar a un sitio determinado,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sino que les atrae más el camino, “incansablemente recorrido a una velocidad que los confunde con las sombras de celuloide cuyas acciones se ejecutan al ritmo de las canciones de moda” (Álvarez-Tabío, 2000, p. 356). Bajo esa ciudad que se sobrevuela vertiginosamente aún palpita la del transeúnte, el viajero, el recién llegado: la ciudad de paso, que vemos con diferentes intensidades, en una novela como *La autopista the movie*, de Jorge Enrique Lage, por ejemplo, o en la colección de cuentos reunidos en *Cuerpo reservado y Cuerpo público*, de Dazra Novak, o en *Inventario*, de Ahmel Echevarría Peré.

No escapan a este mapa de lecturas realizadas por los narradores del siglo XXI aquellos textos sobre La Habana dedicados a recorrer estéticamente la ciudad de los años 90. Como reconocen los investigadores Elzbieta Sklodowska (2016), Jorge Fonet (2006), Odette Casamayor-Cisneros (2013), Teresa Basile (2009), Esther Whitfield (2008), Anke Birkemaier (2011) y Ariel Camejo (2017), entre otros, La Habana de estos años no fue solo “el epicentro y la metáfora visual del Período Especial, sino, más que nunca, la sinécdoque de Cuba: una Habana de andamios que es al mismo tiempo “objeto de deseo y de abyección” (Sklodowska, p. 71). En este contexto surgen Las Habanas de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez, Ena Lucía Portela, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte, Anna Lidia Vega Serova o Ronaldo Menéndez que comparten una configuración de la ciudad como “fósil viviente del socialismo tardío para simbolizar tanto las identidades exóticamente correctas como las ruinas de la malograda utopía revolucionaria” (Sklodowska, p. 71). No es de extrañar que, en medio de este entorno en el que prima también una marcada estetización de la pobreza y los usos de los cuerpos racializados,⁴ los narradores de la Generación Año Cero -muchos de los cuales vivieron en plena adolescencia o temprana juventud las circunstancias de una ciudad como la referenciada en aquellas escrituras- se interesen por revisitarlas literariamente (y hasta re-escrirlas, desde la distancia) en el siglo XXI.

Como he tratado de mostrar aquí, en la larga tradición de la literatura cubana que retoma la ciudad como escenario y personaje, los recursos literarios y las preocupaciones temáticas son en extremo variadas. Por eso no resulta raro que quienes escriben en la Cuba reciente, nacidos en los años 70 y que comenzaron a publicar en los primeros 2000, renegocien en sus obras muchas de estas miradas y exploren discursivamente algunos recursos literarios utilizados por creadores precedentes. Hay, sí, algo en ellos que los diferencia: la incorporación de puntos de vista sobre la actualidad cultural desde/de la que narran. Coincido con Rafael Rojas (2014) cuando apunta que una buena parte de estos autores (Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría, Osdany Morales, Jamila Medina, Legna Rodríguez) parecen articular poéticas cosmopolitas que suscriben el legado de algunos escritores de los 90, como Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte, José Manuel Prieto y el grupo *Diáspora(s)*, pero lo hacen por medio de una mayor inmersión en la cultura popular y tecnológica de la era digital.

Coincido con Rojas también cuando en otro texto (2018) apunta que

en ficciones de Jorge Enrique Lage y de Raúl Flores Iriarte..., por ejemplo, se leen rastros de una apropiación de las poéticas o los métodos de Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas. La ciudad, el habla, las hipérboles, los pequeños gestos de reescritura o parodia, el pastiche, los personajes como caricaturas o arquetipos evanescentes, el sexo, el forzado hacinamiento de lo “alto” y lo “bajo” o la insinuación, apenas, de tribus urbanas que fácilmente borran sus contornos..., son maneras de nombrar, sin mayor énfasis, una comunidad y su obsesión con la historia.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En el mismo sentido de la argumentación considero, siguiendo a Rojas, que en estos narradores hay “un *ethos* de la lectura que no respeta guerras o cismas heredados, que lee escritores de la República y de la Revolución, de la isla y del exilio”, leen sin reparo a Regino Boti y Rubén Martínez Villena, Lino Novás Calvo y Carlos Montenegro, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy; a Rolando Escardó y José Álvarez Baragaño, Calvert Casey y Lorenzo García Vega, Miguel Collazo y Ángel Escobar. Hay en tal heterogeneidad y multiplicidad de lecturas, miradas, formas de afrontar la ficción, una búsqueda por parte de la Generación Cero que los acerca menos a un “ademán de reparación de algo definitivamente roto” (Rojas) y más a un nuevo espacio desde donde leer la tradición. “Se trata, volviendo a Piglia, de un *ethos* como “extradición”, es decir, de un archivo que, a fuerza de mitificarse y apuntalarse como un emblema de la identidad nacional, ahora es asumido más como punto de partida que como destino de llegada” (Rojas, 2018).

La Habana generada

La inserción en las escrituras recientes producidas en Cuba de una Habana a veces criolla, impura, monumental, secreta, dislocada, barroca o pecada (Álvarez-Tabío, 2000) de la que he dado cuenta en el epígrafe anterior, unida a las nociones de “ruina” (Whitfield, 2008; Birkenmaier, 2011), “desencanto”, “posrevolucionaria o de la transición” (Fornet, 2006), “postsoviética” (Casamayor, 2013; De Ferrari, 2014) “posnacional” (Quesada, 2016), “posdictatorial” (Granados, 2017), un espacio en el que tienen lugar las “reescrituras de la historia” (Abreu Arcia, 2007), una “Cuba [La Habana] cubista” (De la Nuez, 2020); una ciudad del “después del después” (Rojas, 2016, 2013) encuentran en los narradores de la Generación Año Cero nuevas formas de abordaje, incorporación, desmantelamiento, renovación, reciclaje. Un conjunto numeroso de textos recientes no deja de narrar/leer ese metro de La Habana al que se refería el narrador y promotor literario Orlando Luis Pardo Lazo (2006) en relación con una zona de las escrituras de su “Generación (Cero)”: lo que está por debajo de o *entre* la ciudad, lo que *no se ve* a simple vista, aquello que *se proyectó* y nunca fue. Estas escrituras, al tiempo que poseen un conjunto de referentes y lecturas comunes, *glocales*, suponen también des-leer el archivo cultural de la nación. Pareciera que en el diálogo en negativo con los referentes cubanos, con la literatura cubana que ha trabajado con el paisaje urbano es donde se actualizan los textos de La Habana de estos escritores, lo cual implica un traspaso de los límites del imaginario ciudadano —y nacional—, para dialogar con él, y a un tiempo, “superarlo” y ampliarlo.

Algunas de las configuraciones de aquella ciudad que se desprenden de la descripción, caracterización y explicación de un corpus de escrituras recientes producidas en Cuba, entre las cuales pudieran citarse: *Cuerpo público y Cuerpo reservado*, de Dazra Novak, *Esquirlas e Inventario*, de Ahmel Echevarría o, *Carbono 14. Una novela de culto* o *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage, dan cuenta de que aún hoy persiste una zona de escrituras que acude a La Habana como lugar de re-invenición desde la literatura. Estas narrativas, también muy influidas por las lecturas teórico-filosóficas de Deleuze y Guattari, Foucault, Barthes o el grupo *Diásporas* (Viera, 2021) no dejan de cuestionar los binarismos, los lugares de las identidades rígidas, los arraigos de nociones con los que la crítica cultural a veces ha pensado a ese campo cultural complejo y móvil que es la cultura y las escrituras en Cuba a lo largo del nuevo milenio. En estas obras, constructoras de territorialidades diversas, se delinean modos inestables de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

figurar/leer el espacio de La Habana y sus ciudadanos en un intento por deconstruir y desnaturalizar un perfil único para la ciudad y al propio tiempo producir nuevos modos de imaginar/leer un espacio cultural en contacto con escenarios fuertemente *glocales*.

Una de las primeras ideas que surgen al analizar una zona de textos recientes es cómo ellos son capaces de describir un tránsito (entre otros muchos posibles) que va desde la configuración de una Habana difuminada entre un aquí (dentro)-un allá (fuera); pasando por una Habana marcada por la migración y la “extranjería”, en la que existe la conciencia de un desajuste que implica para los sujetos la pérdida de un territorio propio y al mismo tiempo ser y sentirse extraño en la propia sociedad; hasta llegar a una Habana inexistente (en su referente fáctico), a una ciudad desenmarcada que, al ponerse en contacto con y diseminarse en referencias globales, pone en crisis la operatividad de definir *una* identidad para La Habana y al propio tiempo establecer vínculos (problemáticos, atormentados, líquidos) entre el entorno y los múltiples desarraigos de los personajes que (des)habitan la ciudad. Tratando de comprender los nuevos modos de escribir rizomáticamente (Deleuze y Guatari, 2004) por parte de una generación de autores que carga con el peso de una tradición literaria en la que la ciudad (en especial la capital del país) ha sido uno de los modos de hablar de y por Cuba completa, he detectado que se construye la urbe como un lugar *in-between* (Bhabha, 2007) que permite a quien narra combinar ciertos semas asociados con la ruina y el desencanto humanos y no humanos (la arquitectura derruida por completo, las calles viejas, el agua estancada, los carteles viejos, las viejas en la bodega) que provienen de una zona de la tradición literaria cubana interesada en mostrar el lado más brutal de un país y un proyecto nacional, con otros que establecen una especie de reconciliación con la ciudad y la gente que la habita. En ese sentido, pienso en los primeros textos de Dazra Novak (*Cuerpo público, Cuerpo reservado, Making of*), en los que La Habana está “en vías de...”, “a punto de...”, en el “entre-lugar” que permite “pensar lo que uno realmente es, lo que uno desea ser” (Viera, 2019, p. 117). Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social desarrollan una intimidad intersticial que cuestiona las divisiones binarias al relacionarlas mediante una temporalidad “inter-media” que potencia el significado de “estar en casa”.

En Dazra Novak, por ejemplo, las escrituras sobre la ciudad ponen a dialogar el texto narrativo con otras formas discursivas a través de la inserción de la fotografía o las referencias al universo musical. Aparecen en ellas, además, el minicuento entrelazado con lo lírico, la intertextualidad, las figuras heterogéneas en su identidad y corporalidad. Aquella ciudad como “entre-lugar” que identifiqué en las escrituras de Dazra Novak está configurada a través de una exploración de prácticas literarias en convivencia con la experiencia contemporánea y con los modos inestables, diversificados, plurales, de insertar esa experiencia vital a partir de la imposibilidad de la narración lineal. En ese sentido, advierto en la escritura de Novak que, bien en forma de estilo, recurso o visión, hay un gesto artístico de (re)configuración de la ciudad en la que intervienen no solo sus personajes (sus ciudadanos), sus temas, sus preocupaciones, sino la escritura misma. A partir de la observación de esos entre-lugares de la ficción y de La Habana que Novak crea, considero que han emergido nuevos modos de crear estrategias del decir, del hacer (en) las escrituras recientes. Pienso que los textos de Novak amplían el marco de comprensión de una ciudad que expande cada vez más sus límites geográficos, sus imágenes y sus narraciones y que se resiste a ser imaginada y configurada como un ente fijo. En su lugar, la apuesta estética de Novak, que es también su apuesta ética, opera sobre un territorio en el que hay lugar para expandir, desbordar, reabrir y refundar nuevas cartografías de (im)pertenencia.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Muy relacionada con la ciudad de Novak, sobre todo a partir de la tematización de las migraciones y los desplazamientos de familiares y amigos, se halla una zona de las escrituras de Ahmel Echevarría: aquella que el propio narrador ha llamado el Ciclo de la Memoria (*Inventario, Esquirlas y Días de entrenamiento*). Aquí La Habana se diseña a partir de la pérdida de un territorio y al mismo tiempo de la experiencia de sentirse extraño en la propia sociedad. Resulta interesante observar cómo operan en La Habana de Ahmel la migración y los modos de sentirse “extranjero” no solo fuera de las fronteras nacionales, sino también sentirse “extranjero-nativo” (García Canclini, 2014) dentro del territorio demarcado por el Estado-Nación. Esto me ha llevado a sostener que sus libros están atravesados por preguntas tales como: qué significa vivir en La Habana, cuáles son las alegrías y derrotas de los personajes que allí habitan, cuáles sus propulsiones, su devenir. Tal pareciera que frente a las estéticas de la localización y el arraigo, la escritura de Echevarría declara agotada la imagen de ciudad compacta y concibe el escape, la fuga, el cruce de fronteras, el fragmento y las esquirlas para dar cuenta del estado de los personajes que (des)habitan la urbe. Me parece atendible, de igual modo, reparar en la descripción del perfil del personaje-narrador principal de estos tres textos, pues en ellos (y en esas Habanas) siempre queda un personaje llamado Ahmel, como el propio autor, que marca las experiencias de los desplazamientos de los otros personajes. En consecuencia, la urbe que se delinea en estas escrituras intenta dar cuenta del mundo afectivo de los seres humanos que se acercan cada vez más a las variadas maneras de modificar los lazos natales y a crear una condición siempre extranjera, desacomodada entre escenarios y representaciones.

A partir de la relación que se establece en estas piezas literarias entre el adentro y el afuera de la ciudad y de la isla, entre el *yo* y los otros, Ahmel Echevarría introduce una mirada de lejanía hacia el espacio físico y hacia el sí mismo del narrador-personaje principal, que le permite colocar en primer plano la “extranjería”. La lejanía de la ciudad conecta con el tema de la migración y ambos funcionan como ejes para aludir al complejo proceso de las extranjerías. Por sus intersticios se habilita la pregunta por lo mismo y lo diferente, La Habana y su afuera, *yo* y los otros, en una incesante construcción relacional de las identidades y de las identificaciones. Al propio tiempo, esta construcción relacional de identificaciones instala el interrogante por el devenir de La Habana después de la fuga de los otros, por el lugar del *yo* en La Habana después de la partida de familiares y amigos, o por la configuración de La Habana en contacto y en tensión con lo otro y con los otros. En este punto, las escrituras de Echevarría sobre La Habana permitirían no solo re(descubrir) y (re)actualizar los modos en que se configura y se comunica allí *una* experiencia de los sujetos en la actualidad, sino también comprender los nuevos modos de presentar estéticamente un mundo marcado por la incertidumbre, la deslocalización y la ruptura de los esencialismos nacionales. La narrativa de Echevarría sobre la ciudad pone en discusión, por lo tanto, las articulaciones complejas en la descripción y análisis de los procesos de extranjerías, pues demuestran que hay extrañamiento ante lo ajeno y hay también extrañamiento no solo a partir de desplazamientos territoriales, sino ante la creación de formas nuevas de alteridad.

A partir de la descripción del modo en que se configura en el texto La Habana de Echevarría observo que aquel está relacionado con una operación literaria que persigue problematizar los estatutos genéricos de la realidad-la ficción a través de ciertas zonas de las escrituras del *yo*. El trabajo con las fronteras genéricas cercanas a algunos elementos de la autobiografía / el diario / la memoria generan en Echevarría una poética de la extranjería (Aínsa, 2010) a partir de la cual al proyectar una mirada y una voz extranjera-extrañada, desacomodada con su lugar y su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tiempo, crea un compromiso ético-estético muy fecundo. En sus textos la alternancia entre imágenes, notas entregadas por un archivo familiar y narraciones funciona como dispositivo discursivo para exhibir no solo la difuminación de los límites relacionados con lo textual o sus múltiples materialidades (imagen, escritura, caligrafía) sino también para exponer la tensión y el traspaso de los límites entre lenguajes artísticos diferentes. Teniendo en cuenta esto, La Habana de Echevarría y el mundo del personaje principal —alter ego del autor— no solo son extraños y extranjeros para sí mismos, sino que al momento de escribir sobre ellos aquella “extranjería” reenvía hacia la materialidad del discurso artistizado. Esto último me permite afirmar que la incertidumbre que genera la escritura de Echevarría entre la realidad, lo biográfico y lo ficcional puede ser leído como síntoma e instancia creadora de entornos discursivos posibles. A partir del estudio de estos textos es posible sostener que la duda del narrador acerca de si el estilo que asume para narrar la ciudad es el apropiado —es decir, el extrañamiento frente a lo que el propio personaje-narrador tiene ante sí y ante su palabra y que es transferido a quienes lo leen (y observan)— provoca que aquella ceda espacio a una escritura desnaturalizadora no solo de La Habana y de los sujetos que la habitan, sino también del marco retórico (y genérico) desde donde la crítica puede observar esta escritura cercana a y a la vez transgresora de un relato realista, una autobiografía, un diario personal o de registros de la autoficción.

Otra ciudad es configurada a partir de la incorporación de referencias del universo global y de sujetos que no solo son migrantes, turistas, sino también, entes errantes, robots, zombies que trasplantan comportamientos, transcodifican imágenes de aquí y de allá y construyen un relato portátil, movable y expandido del terruño en el que es difícil ubicar una identidad. El carácter de los personajes de numerosos textos de Jorge Enrique Lage (*La autopista: the movie*, *Carbono 14...*, *Archivo*, *Everglades*), por ejemplo, conecta proteicamente con la idea de introducir a partir de ellos elementos y referencias “fuera de lugar”, descolocados-descolocadores de para pensar una Habana fáctica. Las intervenciones fantásticas y enrarecidas de aquella ciudad en la escritura de este autor se constituyen en contaminaciones y mediaciones que a través de otros referentes culturales enriquecen y oxigenan la urbe presente y futura que el narrador proyecta. Ese sentido de la contaminación de la ciudad fáctica a partir de la inserción de otras referencias y referentes culturales de una zona del mundo pop norteamericano, colocados al lado de otras referencias y referentes de La Habana evidencia, desde mi punto de vista, que en la escritura de este autor hay un intento por diseminar los referentes de la ciudad y la cultura en Cuba. Asimismo, considero que esta contaminación de referencias produce una mirada de La Habana que, tanto al escritor como a quienes leen sus textos, les permiten “descubrir” una ciudad que encuentra en la descontextualización y el montaje un modo de “reactivación” de ella misma. Los personajes de Lage, al ser sujetos que están participando alternativa y simultáneamente de contextos y referencias culturales múltiples, ponen en marcha y en la propia escritura sus incesantes conflictos con la identidad y con la identificación con los otros. De este modo, resulta sugerente pensar que estos personajes en la constante puesta en tensión de sus identidades, de sus dependencias a las industrias del ocio, de sus coqueteos con el turismo, de sus guiños a veces críticos al entorno neoliberal, se constituyen a un tiempo en sujetos “radicantes”. Yuxtaponiendo en sus propias vidas tiempos pasados y futuros indeterminados, estos personajes se muestran como sujetos “atormentados entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (Bourriaud, 2009, p. 57). También, estos personajes pueden pensarse como “radicantes” en el sentido de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que ellos mismos, y los escenarios por los que transitan, aparecen des-identificados, maleables, borrosos y en los que hay una pérdida de especificidad muy profunda. Aquellos son entes capaces de trazar nuevas cartografías, se muestran errantes, esbozan trayectos identitarios y espaciales y por ese camino se dedican a traducir(se) y tensionar(se) ante el mundo y ante sí mismos. La ciudad entonces por la que aquellos transitan es un espacio que expande sus límites y sus referencias fácticas, y practica un cuestionamiento perpetuo para con una identidad inamovible, monumental y estática de ella misma.

En diálogo íntimo con las ideas anteriores no parecerá extraño que los textos de Lage además de tensionar la representabilidad de la ciudad, experimenten con dispositivos cercanos a un realismo contemporáneo que abre nuevas formas de leer los registros realistas (y miméticos del siglo XIX) que no siempre tiene que contraponerse a otros géneros como el fantástico o la ciencia ficción. Las obras de este autor desvirtúan, a través del trabajo con la temporalidad y las convenciones genéricas, las referencias realistas (miméticas) de los espacios habaneros, lo cual provoca una problematización de los estatutos genéricos de la realidad y la fantasía en estas escrituras y permite abrir una discusión en torno al corrimiento de las fronteras genéricas (realismo-ciencia ficción) en estas narrativas recientes. La forma fragmentada y desarticulada de *La autopista...* o la de *Archivo*, por ejemplo, me hace pensar que en ellas se construye un relato (y una temporalidad) esquizoide de la ciudad. Ello me es perceptible al reconocer la ruptura que realiza el texto con los referentes identitarios de la urbe, a partir de la cual se crean, en forma de deshechos, significantes perturbadores que imposibilitan relacionarlos a todos ellos y que sean coherentes entre sí. Estos textos trabajan con una temporalidad que da cuenta de la simultaneidad, del caos, de las luchas por los poderes simbólicos, los sentidos que se dan en cualquier momento y lugar del mundo a partir de diversas experiencias estéticas. Se produce, por lo tanto, una mixtura en la obra de Lage no solo al enunciar referentes simbólicos de este o aquel lugar, sino también al yuxtaponer las temporalidades de varios lenguajes artísticos: el cine, la televisión, los bloques publicitarios, los *reality shows*, la fotografía, la música, la literatura. Es decir, el texto de Lage es el lugar para hacer irrumpir en La Habana una temporalidad no lineal, caótica, desordenada en relación con un pensamiento racional y hegemónico del orden, que da cuenta del modo simultáneo del que los seres humanos en pleno siglo XXI participan de su contemporaneidad.

La hendidura creada por Lage en el tiempo cronológico y lineal de un relato más cercano a un realismo mimético (decimonónico) posibilita abrir el texto literario a otros trabajos con las referencias y los referentes que están más cercanos al universo de lo fantástico y lo cyberpunk de la nueva época. De este modo, la ruptura que realiza Lage con la estética realista mimética instaaura una provechosa discusión en torno a los géneros literarios que participan de la narración y la ficción de La Habana reciente. De allí que el relato sobre La Habana de este autor ponga en crisis la “identificación” de y la adscripción a, un género escriturario único. En Lage el texto apuesta por una escritura libre de esquemas genéricos, desidentificada, desenmarcada, portátil, “radicante” (Bourriaud), fuera de lugar. En ese punto, la experimentación con los géneros en la ficción de Lage se torna relevante porque da cuenta no solo de un sistema complejo de discursos, prácticas y experiencias literarias y artísticas, sino también de los nuevos modos de escribir y hacer entrar a La Habana en el entorno de una experiencia y una escritura del mundo contemporáneo.

La Habana “desbordada”



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Estos modos de “generar” Habanas en una agrupación de escritores que ha cargado con el peso de una tradición de escrituras de la ciudad, de la que Emma Álvarez Tabío en su *Invenición de La Habana* (2000) ha descrito en profundidad, podrían pensarse como desbordes metafóricos de una ciudad que no deja de interpelar a quienes allí viven o vivieron. ¿Qué Habanas han leído y leen los narradores de la Generación Cero? ¿Sobre cuáles Habanas se instalan los personajes y narradores de las escrituras con las que ellos dialogan? Qué recursos literarios detectan (aprovechan) los escritores de la Generación Cero en (de) sus predecesores para fundar su(s) Habana(s)? ¿Con qué capital simbólico e imaginario de la “discursividad habanera” (Camejo, 2017) trabajan los autores de la Generación Cero y cómo dialogan con él? Todas estas son preguntas que de algún modo he querido responder(me), pero que aún siguen siendo difíciles de asir. Al inicio de este texto subrayé algunas de las ciudades que metafóricamente le permitieron a la investigadora Emma Álvarez Tabío dar cuenta del vínculo de la literatura cubana, que tomaba como tema La Habana, con la construcción de un relato para la nación. En aquel libro, su autora sostenía que, con algunas excepciones, desde el período colonial hasta los años ‘80 esta literatura mostraba una vertiente “heroica” y una vertiente “irónica”. La primera de ellas implicaba, por un lado, la construcción de una ciudad ideal; mientras que la segunda, asumía el pesimismo, la enajenación, la amargura, el sentimiento de frustración. Como fui indagando luego, los escritores de la Generación Cero a pesar de leer e incluso incorporar metáforas, temas, perfiles de personajes, porciones de esas ciudades descritas por Álvarez Tabío, estas nociones (criolla, impura, monumental, secreta, dislocada, barroca, pecada), parecen tornarse ahora insuficientes para interpelar el amplio y dinámico campo literario cubano de principios del siglo XXI. Estas escrituras aspiran a deshacerse de los fuertes y obstinados límites imaginarios de la urbe (y con ella, del archipiélago y de la Nación) para expandir, así, las referencias culturales que de modo centrípeto y centrífugo llegan y se van, se despliegan en, se repliegan de/ ese territorio y de esa ficción del territorio habanero.

Por último, cierro este texto con una brevísima referencia a una expresión usada en el lenguaje popular habanero para dar cuenta del suceso que ocurre en La Habana, en temporada de huracanes y frentes fríos, cuando el agua del mar se desborda y corre por las principales avenidas cercanas al muro que separa la ciudad del mar: “Se botó el malecón”. Uso la expresión (como antes lo hice con mi investigación doctoral, Viera, 2022) porque no solo da cuenta del desborde que ocurre “entre” la ciudad y una de sus fronteras, el mar, sino que, además, es un enunciado que me permite metaforizar el alcance de las indagaciones sobre esta ciudad a lo largo del desarrollo de la narrativa cubana. La frase, que se sale de los límites de la cultura libresca y entra a la cultura y el habla popular, deviene en disparadora de una imagen fáctica y a la vez poética que me posibilita sugerir y acotar metafóricamente el estado de exceso, de *salirse por fuera de* que implica acercarse a la escritura y a la investigación de una ciudad que no deja de *afectar* a quienes allí viven, a quienes transitan por ella o a quienes la reviven en la memoria. Es por este último motivo que La Habana (y el mar) como espacio ficcional, como lugar de interrelaciones humanas no deja de desbordar cada una de las nociones metafóricas a las que he aludido en este trabajo y que encontrarán, estoy segura, nuevas formas de renombrarse. Las nociones y metáforas teóricas que examino practican entonces una portabilidad, repliegue y puesta en escena incesante que posibilitaría seguir extendiendo las escrituras recientes de La Habana por cualquier lugar del mundo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Referencias bibliográficas

- Abreu Arcia, A. (2007). *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas.
- Aínsa, F. (2010). Fragmentos para una poética de la extranjería. En C. Chantraine-Braillon, G. Dei Cas, N. e I. Fatiha (Eds.), *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento* (pp. 23-44). Madrid: Iberoamericana.
- Álvarez-Tabío, E. (2000). *Invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea.
- Basile, T. (2009). *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte Rosario*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Birkenmaier, A. y Whitfield, E. (2011). *Havana beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Camejo, A. (2017). *Ciudad de palabras. Estrategias discursivas y modalidades textuales de la representación urbana en la novelística de Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela* (Tesis de doctorado). Universidad de La Habana, Cuba.
- Casamayor Cisneros, O. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana.
- De Ferrari, G. (2014). *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York: Routledge.
- De la Nuez, I. (2020). *Cubantropía*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: PreTextos.
- García Canclini, N. (2014). *El mundo entero como lugar extraño*. Buenos Aires: Gedisa.
- Granados, O. (2017). ¿Ha surgido una literatura post-dictatorial en Cuba? *Revista Letral*, 18, 23-36.
- Hypermedia. (2017). Los diez libros cubanos [Entrada de blog]. Recuperado de www.hypermediamagazine.com/critica/los-diez-libros-cubanos-xiii-2/
- Novak, D. Habanapordentro. Recuperado de <https://habanapordentro.wordpress.com/>
- Pardo Lazo, O. L. (2006). El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización). *La Jiribilla*, 4, 1. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n259_04/ellibro.html
- Quesada Gómez, C. (2016). Arqueologías globales de la literatura cubana: de las ruinas al chicle. *Cuadernos de Literatura*, 301-312.
- Rojas, R. (2013). El realismo como régimen. *Libros del crepúsculo*. Recuperado de <http://www.librosdelcrepusculo.net/2013/10/el-realismo-como-regimen.html>
- Rojas, R. (2014). Hacia una ficción global. *Libros del crepúsculo*. Recuperado de <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>
- Rojas, R. (2016). Cenizas del archivo. *Hypermedia Magazine*. Recuperado de <https://hypermediamagazine.com/2016/09/05/rafael-rojas-cenizas-del-archivo/>
- Rojas, R. (2018). La generación flotante. Apuntes sobre la nueva literatura cubana. *Revista de la Universidad de México*, 1, 140-148.
- Sklodowska, E. (2016). *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Viera, K. (2022). *La Habana en escrituras recientes producidas en Cuba. Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Viera, K. (2021) Talleres literarios en Cuba. Conversando sobre los espacios de Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD). *Recial*, 12(20), 303-313. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35743>
- Whitfield, E. (2008). *Cuban Currency. The dollar and Special Period Fiction*. University of Minnesota Press.

Notas

- 1 Si bien ella alude aquí a Cuba completa, a los efectos de este artículo, solo me concentro en La Habana.
- 2 Aquí refiere que la ciudad barroca se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido (Emma Álvarez Tabío, 2000, p. 332).
- 3 Cfr. en este sentido su texto sobre la poética de Lezama en la que parece estar definiendo su propia estrategia textual. Severo Sarduy, “Dispersión (Falsas notas/Homenaje a Lezama)”, Escrito sobre un cuerpo, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 68-69.
- 4 Existe una profusa bibliografía dedicada a desentrañar estos tópicos en escritores cubanos de los años 90, entre ellos: Leonardo Padura, Ena Lucía Portela, Pedro Juan Gutiérrez, Mirta Yáñez, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte. De todo el material que he podido consultar recupero, por sus detalladas argumentaciones los libros y tesis de Esther Whitfield (2008), Teresa Basile (2009), Anke Birkenmaier (2011), Odette Casamayor Cisneros (2013), Elzbieta Sklodowska (2016) y Ariel Camejo (2017).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41713>

Texturas de La Habana

Resumen

Reunimos, en esta selección, diferentes producciones que hablan de La Habana con una gramática singular, un atlas- textura que integra imágenes, saberes y lenguas. Desde la fotografía, los documentales, la música, el cine, la performance o el teatro organizamos un montaje de imágenes que colaboraran en la tarea de desarchivación y reinención de una ciudad. Por ese motivo, imaginamos no solo un espacio para hablar “de” literatura sino un archivo de las materialidades múltiples. En ellas, el lector encontrará un conjunto de seis materiales artísticos- cuidadosamente escogidos para esta muestra- que traspasan los límites genéricos de la poesía (Nara Mansur), la narrativa (Martha Luisa Hernández), las artes plásticas y el muralismo (Yulier P), la fotografía (Kaloian Santos), el performance escénico, el teatro o la conservación de edificaciones derruidas (*Habitar el gesto* y *Documental urbano de la fiebre...*), para convertirse en modos de intervenir, deshabitar y renombrar La Habana. El conjunto de estos materiales convoca a una reconexión con la materialidad heterogénea, compleja, sinuosa de la ciudad, permite atravesar las capas solidificadas del archivo visual para interrogar el modo en que la ciudad se hace cuerpo y los cuerpos se tocan, caminan, desechan, horadan, inscriben. Las texturas configuran, de este modo, el montaje de la ciudad, una hechura que es singular-comunitaria, que es forma- factura no exclusivamente humana, antes bien se hace de modo heterogéneo (no antropocentrado) con los haceres, sonidos y saberes del mar, del viento, de los árboles, de los entierros y de las columnas manufacturadas.

Palabras clave: atlas; textura; ensamblajes; materialidades; montaje

Textures

Abstract:

In this selection, we bring together different productions that speak of Havana with a singular grammar, an atlas-texture that integrates images, knowledge, and languages. From photography, documentaries, music, cinema, performance or theater, we organize a montage of images that will collaborate to the task of unarchiving and reinventing a city. Therefore, we envision not only a space to talk "about" literature, but also an archive of multiple materialities. Within them, readers will discover a collection of six artistic materials - carefully chosen for this exhibition - that go beyond the generic boundaries of poetry (Nara Mansur), narrative (Martha Luisa Hernández), plastic arts and muralism (Yulier P), photography (Kaloian Santos),



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

scenic performance, theater, or the preservation of demolished buildings (*Habitar el gesto* and *Documental urbano de la fiebre*) transforming into methods of intervening, emptying, and renaming Havana. The combination of these materials calls for a reconnection with the heterogeneous, complex, and sinuous materiality of the city, enabling exploration through the solidified layers of the visual archive to question how the city becomes a body and bodies interact - walking, discarding, piercing, inscribing. In this way, the textures shape the city's assembly, a craftsmanship that is both unique and communal, that is not exclusively based on human form-factor, but rather executed in a heterogeneous way (non-anthropocentric) utilizing the actions, sounds and knowledge of the sea, wind, trees, burials, and manufactured columns. **Keywords:** atlases; texture; assemblies; materialities; mounting

Tres palabras como decir Apaga - la – candela

Three Words Like Saying Extinguish - the - Candle

Nara Mansur Cao

(La Habana, 1969)

Poeta, dramaturga y crítica teatral.

Egresada de la Universidad de las Artes.

Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

naraenbuenosaires@yahoo.com.ar

En *Tres lindas cubanas. Un romance de entreguerras* habla distintas instancias: personajes, presencias que interpelan a la mujer escritora, sujeto poético del libro... voces de esa ciudadanía que la acompaña: lectores, la policía, el editor, el traductor, siempre vínculos conflictivos, en tensión u observación, a veces literarios, de otros --el poder-- sobre eso que ella ha escrito, su poema inentendible de tres líneas, su hijo que no se le parece (que nadie ve por otra parte). Ella quiere decir la verdad, esa sería su invención, su radicalización como escritora (no más ficción, no más “novelitas”).

La protagonista se siente interpelada por ella misma, como siente interpelada su escritura, las palabras que ha elegido, el orden, la razón de ese texto. Hay algo de lo extraño –como extranjera-- vertido aquí, esa idea de lo ajeno como forma de una misma, ese examen es también al orden natural --la Naturaleza--, a través de una geografía también exótica (el Cabo de Hornos, por ejemplo, o la Isla de los Estados) porque como todo el libro, la idea es de viaje constante, de nomadismo, de tránsitos, a la manera de esas escritoras viajeras que los estudios de género tanto han atendido. Y en mi caso, ese viaje de la memoria y también real, que es ir y volver de La Habana a Buenos Aires siempre, durante más de una década. Es también la idea de que lo propio no existe sino que una es un ser con otras y otros, en otros tiempos, en espacialidades múltiples. Una escritura de dimensión oceánica, ritualística: ponerse el anillo –como sucede en una de las escenas de *Orlando*, primer material con el que este libro interactúa--, te teletransporta a un pastizal donde hay un hombre dormido, como un bello durmiente o un Blancanieves o un guardabosque que hay que besar, despertar, salvar del naufragio. “La princesa y el príncipe / y los plátanos se ponen tiesos”, como se clama en una de las obras de nuestro teatro bufo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

¿Qué es el amor para una mujer? ¿Si tienes la pasión de la poesía eres una “monstrua” en el amor? ¿Cómo se autoriza una misma? ¿un hijo / un poema son equiparables? El poema como hijo / El hijo como poema. ¿Qué hace la heroína de este libro? ¿Es la escritora finalmente de este poema novelado?

Su lucha encarnizada es por lectores que puedan leer su manifiesto. El manuscrito yace sobre su pecho y late como su pecho, se agita. El poema está vivo y adherido como parte de su corazón. El poema debe realizar su deseo. La autora pregunta también por los derechos de autor. Su poema es un compendio de verdad, naturaleza y corazonada. No sabemos quién desea más: si el poema o la poeta, tal es la fuerza de la escritura. Literatura y vida pugnan, “uno siempre, siempre, debe [debía] escribir como otra persona” se lee en un pasaje.

“Tres. La palabra, la madre, la isla. Tres. El hijo, el espíritu, santo. Tres cubanas, tres estaciones”, escribe Ana Arzoumanian en la nota de contratapa. Y acuerdo, que busco en mi “incontinencia una palabra como norma indulgente, no frente al verbo escribir, sino frente a aquello material, salido, público (tres): el libro”. Busco una voz que me “salve de la explosión, de la masacre, del desenterramiento”.



Digo éxtasis sin palabras
digo recuerdo sin palabras
digo tu escarapate abierto y yo abrazada a tu ropa, a las flores de tu blusa, tus pañuelos
digo sin palabras que la gata durmió anoche ahí, que por eso no la encontramos
digo tus pies
digo qué pelambre, qué sed
sin las palabras
encanto, desafío, esplendor, sobresalto, temblor, alegría, incendio, vibración.
Tu cuerpo amado tu cabeza tu cara tu brillo tu futuro
mi despojo;
lo dije ¡al amor! sin palabras
porque la muerte de mi madre es lo único que ha sucedido en el mundo y seguirá sucediendo.



Nunca había escrito con tanta facilidad. Nunca
había imaginado tan profusamente;
predestinada a Persia, ¿será posible?
También ella se va a ir
cuando me vea toda la ropa manchada de tinta, sin saber
qué salvar de lo escrito, qué borrar;
cuando me vea
las ganas de comer pan con mayonesa
las ganas de poner una bomba en el escritorio del editor
(salvaje periquera).

¿Qué digo que quiero comer?
¿Qué digo que quise decir?
¿Qué palabras salvar de la explosión, la masacre, el desenterramiento?
¿Dónde está el Espíritu Santo?
¿El Espíritu Santo se Estrella?
Una pregunta así, cómo se escribe:
¿por qué no han puesto una cuchara para tomar la sopa?
¿por qué mi boca no se abre cuando parlotean los pollos desplumados?
¿a quiénes llama pollos desplumados?
¿quién se ha ganado el premio finalmente?
¿me ha llamado pollo desplumado?

El Espíritu Santo, ¿dónde está? La Estrella, ¿dónde?



1. 2. 3.

Quiero una corona que diga “conozco mis limitaciones” y “el tiempo se detiene en el orgasmo”. No repares en gritos y zarandeos, mejor intenta hacer un plano muy cercano a los momentos en que pareces abrirte y cerrarte rítmicamente como en una canción, en ese ir y venir del estribillo.

Yo soy hermosa ella es hermosa.

No me gustaría volver a vivir aquellos momentos

--los mejores ahora son el pasado--

tengo que poder decir algo con respecto al amor
al ensueño

a la culpa repetida, a la acumulación de la duda

ladrillo sobre ladrillo sobre bandeja de plata.

Tengo que poder decirle algo

al miedo de la ignorancia haciéndose pasar

por futuro

por un arma cargada.

Qué vamos a hacer con lo que va a pasar.



Al principio fue adoración porque adorar es un rebote, un salto en el tiempo;
la niñez queda colgada de las entendederas
y lo sucedido es el futuro como fe ciega;
una experiencia que se siente necesaria, un dolor que libera.
Me abrazo y no veo los límites.
Me abrazo y pienso que la abrazo a ella:
“hijas que son solo hijas”
una superficie plana el suelo, la hamaca desenrollada;
la caricia es toda en líneas horizontales, como flechas y aviones de papel.
Me abrazo y es el retiro de la belleza por la fiebre
un lanzamiento, una inscripción: no hay oprimidas ni opresoras;
la línea es también el horizonte
la mañanita de satén de mi abuela, la escalera a la azotea
los pies descalzos, las jaulas abiertas de las gallinas
el polvo que nunca se va de los muebles ni de los ojos
los trapos sucios
la alergia, las primeras vacunas
el camino de pinos del Hospital William Soler, el primer bosque.
Italia es la piquera de los Alfa Romeo: hay un brazo postizo y muy gordo que nos separa en
los asientos de atrás.

Me abrazo y es el acecho, el sobre sellado, la carta sin terminar.
Yo soy ese deseo del abrazo, de la letra ilegible, de la anarquía furibunda.
Escribo que soy la pregunta y le pregunto a ella y al bosque de pinos;
escribo que soy las cosas que se deshacen:
las cosas se deshacen
ella entre ellas
nombres animales malentendidos piñones.

El desvarío se siente como la calma, el agua como un plato:
--esa playa no me moja--
ella flota de cara al sol, vuelve a decir alivio, calma, sal

vuelve y se da al reverso de su camisa y digo
las mismas palabras en ese estar sumergida:

Se oye al agua como una válvula o una campana.

Ese tipo de cambio –monedas-- ese tipo de revés –cambiar la posición en el acto--
ahora soy yo la que está arriba y patalea: una brida me entorpece
¿me saca los ojos?

Me animo, me elevo, imprimo su nombre en cada descanso;
en cada sacudida esa cara amada, ese terror del amor, ese volverse nada
una respuesta incapaz de reposo;

ese lugar ansiado que son todos los lugares donde un poco de la sed se abandona.



Un roce, un resfrío, un sonido reconocible. A eso se llega también, eso también se deja atrás.



En la gran ciudad la cabeza se vuelve importante;
tanta gente pasa que si yo gritara ¡no!
no me oirían;
en cambio, muevo la cabeza en círculos y es como caminar patas arriba;
la cabeza se mueve de este a oeste, es gallo y veleta el ¡no!
No de dolor, no de muerte, no de abandono, no de mentira;
digo que la verdad tiene que ser del orden de la Naturaleza
del olor de las frutas, del humeral del cuerpo
porque en ella me siento como en casa;
¿pero qué casa? ¿quién es ella? ¿hay otra acaso?

Cuando abandonas tu casa ya no es posible reconocer el mundo.
--Estás mojada-- es el agua que te lleva.
Yo antes de contestar me abrazo
yo antes de cerrar los ojos en un sí digo su nombre.



Tierra prometida. Espíritu santo. Preguntas por dios, por la bondad;
todas las palabras que usas tratan de ti, es tu cuento diabólico, son tus entonaciones.
Aunque dices “estoy pensando en ti”, aprendí que significa “estoy pensando en los usos que
doy de ti”: ¿mil tonos de figurar?
Amor, pregunta, insolación, destino, porque todas las palabras tratan de ti;
en mí la palabra es sangre o derrame o madre o rosa
y creo que no he decidido si te perdono o no
si me voy de esta casa. Casa quiere decir
muro o descampado, agonía o hundimiento;
dulce si es dolor, si es campanada, si es aguante, finalmente techo.
Siempre la condición de peligro ¿pero cuál?
Dices que debo cuidarme ¿pero de quién?
y también, si me bajo los calzones y no hay nada nada
ninguna agonía, ningún hundimiento conmigo;
tampoco la figuración de tu mirada hace la ausencia:

nada debajo nada
insaciable
todos mapas sin cartografiar.



Esos no son quejidos, no son mujeres lavando la ropa sobre las piedras;
esos brazos salidos del agua no vienen a ayudarnos
son partes recortadas de una vida anterior que ya no está
no son huesos ni músculos
sino parte de esta nueva apariencia que nos cubre.
Se oye todo, se piensa todo mientras se escribe una parte;
me caigo de nalgas sobre las piedras
--mi voz tomada por otras mujeres--
Ellas con piedras en los dientes adentro de su canto;
el canto cobija y me duerme, me baja los calzones
me abre los labios ese canto en regurgitación.
Otra vida otra ola otras explosiones.
Canta esa boca, cantan en coro las ciudades sitiadas
nacen niños, reptiles, moluscos, todos con las bocas abiertas como ventanas
el soplo pasa de largo, deja tranquilo al corazón.

Hoy no la voy a detener
hoy me salgo yo por mi propia mano.

Esa no es una mano, esos no son mis labios, esos no son pinos.



“No se puede barrer la feminidad. La feminidad es inevitable... a ustedes el desagüe de la feminidad los desborda”. Salgo a caminar las calles redondas --¿el desagüe?

Digo que esto no es el centro de las cosas, la razón del laberinto.

A fin de justificar la guerra, ni patria ni historia legítima, ni certidumbre, ni propiedad. Pero el silencio es un taladro vencido, perfora y son más los huecos y desbordes que el abismo que se le exige. No se puede barrer, no se puede perforar el agua, las salidas del agua, la corona, los trozos: “el embriagador, el insuperable deseo de caer”.

Once centímetros.

La naturaleza es el vacío, la novela bajo el brazo, el sobaco que la esconde como carterita de paseo o cabeza de escritora o munición: izquierda / derecha.

¿Y su novelita, muchacha? ¿Cuándo va a escribir una novela --usted--, un libro de verdad, así la puedo leer?

¡Reconversión!

Ella es la inminencia, el posible desquite (pero cuánto les interesa, cuán movilizadas estamos nosotras ahora). Fuego fatuo la edad, las páginas completadas. Al fin soy pobre y molesto.

¿Y la fealdad? ¿Y la estrechez? ¿Y las pocas páginas que le he dado a leer al público?

Sobaco es el olor de la encina, a sobaco huele la pechera ahí donde guardas la novela de tres frases, donde guardas al hijo que no te entiende. Ahí también escondes las monedas para el sancocho y las tostadas. No es mugre, es aliento resumido, poema finalmente, cantinela. Con ese sonsonete duermes a tu hijo hasta donde puedes, te duermes tú unos minutos antes de que la criatura avance hacia los preparados de alcohol y benzina.



Esas no son cubanas, esas son las minas enterradas para forzar a la escritura a un desguace, a una mudanza sin retorno, como la novela que te piden a cambio.

¿A cambio de qué? ¿A cambio de qué?

Tres frases. Tres anotaciones. “El conocimiento es la única moral”. Tres frases. Tres anotaciones casi borradas por el sudor y los nervios, por las lágrimas que caen mientras vuelve sobre esas ideas que le parecieron útiles, imprescindibles y que hoy no incluyen la ternura propia ni la del hijo.

Tres palabras como decir Hijo - Espíritu - Santo, como decir Apaga - la – candela.

Dolce far niente.



Sin ella no la habría escrito... lo que sucede durante la muerte no puede decirse;
¿sabes quién soy? --me vuelve a preguntar-- y yo digo que sí
y cuento los años: cincuenta y seis.
¡Claro que sé! ¡Ese es el punto!
(el punto: la mosca atontada sobre la panetela);
dice que no es capaz de hacer un niño, de escribir un poco más
lo sé lo sabe cada vez menos
lo que tiene que ver con el esfuerzo o el deseo, no alcanza a diferenciarse.
Entonces, ¿qué le duele ahora? ¿por qué se queja?
Esta mujer está a punto
de poder hablar como su emboscada, como su testafarro
esta mujer --hay otra en su misma--
el público quiere saber lo que compra
de dónde saca ese estuche bordado donde guarda su libro
los pompones de las orejas
el peluche rojo que cubre sus dientes.
¿Dónde están las palabras que no aparecen?

Háganos el favor de anotar aquí los nombres de las palabras borradas, y los gritos, las
sentencias, los vahídos, las perforaciones de su garganta.
Háganos el favor de repetir, de clasificar, de asentir.

Dice que no es capaz de hacer las paces con el futuro
lleno de dobles de tinta,
¿Sabe que un día la van a cortar en dos
y van a exhibir sus ojitos en sombras, su rictus de mosca?
Digo que lo único que tengo para escribir es lo que no sé, por eso
a mi poema le queda tanto sitio libre como a los castillos espacios sin muebles ni alfombras,
jardines con maleza;
a mi poema le alcanzan por el momento
las tres frases las tres fugas las tres diferencias las tres decisiones.

En la misma figura, tres perlas, tres monedas pulidas en la carterita
tres gotas de leche que le caen de las tetas tres
tres piedras a encontrar;
que sean chiquitas, que estén limpias, que estén secas
tres tres tres lindas cubanas.

(El conjunto de estos textos forman parte del libro *Tres lindas cubanas. Un romance de entreguerras*. Alción Editora, Córdoba, 2022)



La Habana era emo y ahora tiene un diente de oro

Martha Luisa Hernández Cadenas

(Guantánamo, 1991)

Escritora y *performer*.

Egresada de la Universidad de las Artes, La Habana, Cuba.

malu_cuba@yahoo.com

La Habana me obsesiona. El reto para mí está en no romantizar ni trivializar mi relación con la ciudad que ha sido saqueada, colonizada y devastada por todo tipo de fenómenos (no) naturales. Soy incapaz de desligar mis proyectos de escritura y artes vivas de su ruido, su arquitectura y su temperatura. Comprendo que es un concepto al que vuelvo con el afán ingenuo de la inspiración. Muy a pesar de mí, es la ciudad en la que vivo por elección y a la que ansío revivir, sacarla de su sofocante equilibrio, de lo tenebroso y distópico que hay en un hotel que entorpece toda idea de urbanismo junto a un balcón que se derrumba.

Mi poemario *Los vegueros* existe porque existen la rebelión, Jesús del Monte y la tragedia de un tornado (digo: Concha, Infanzón, Pedro Pernas, Berroa, La Ciruela, La Embajada, La Colonia). Recuerdo la lectura polifónica que organicé en el antiguo Lyceum y Lawn Tennis Club como parte de una exposición. En esa ocasión, catorce fundadoras dieron su voz a fragmentos de *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, de Renée Méndez Capote: “El Vedado de mi infancia era un peñón marino sobre el que volaban confiadas las gaviotas y en cuyas malezas crecía silvestre y abundante la uva caleta”. En mi primera novela, *La puta y el hurón*, La Habana es un personaje. El Coppelia, Humboldt y Vapor 69 son la carne: “Camino por el Malecón y miro a los ojos a la gente. Miro dentro de sus cabezas. Miro a través de sus cuellos. Caminan rotos, como yo”.

Con una máscara de unicornio, atravesé el *boulevard*. Hice una deriva mirando a la ciudad a través de diapositivas de la Unión Soviética. Me imaginé a La Habana de Juana Borrero. Leo el *Epistolario* de Juana para entrar en los aposentos, los pensamientos y la espera de un encuentro o de aquella petición: “Cuando nos casemos ¿podremos irnos bien lejos de aquí? Esa es mi aspiración más ardiente. ¡Si pudiéramos irnos a un país donde jamás saliera el sol!”.

Cólera

La alegre ciudad cambió radicalmente de aspecto. Cayó sobre ella un velo de tristeza. En la mitad del día, las calles estaban solitarias, cruzaban por todas partes furgones y carros conduciendo cadáveres, la mayoría de los transeúntes eran sacerdotes, médicos, notarios, estudiantes de medicina, empleados del obispado y las parroquias que cumplían sus tristes deberes.

Milicia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

El tren ha llegado. Tomo una foto del nombre de esta calle. Han escrito MILICIA con la misma precisión que el metrocontador de la electricidad sugiere el consumo del mes: 08119216. No es común que los trenes lleguen a tiempo, pero mi madre corrió con suerte. Mi regreso de Guantánamo en el año 98 duró unas 26 horas. Entonces no existían Tallapiedra, Apodaca o Milicia, yo solo suponía que el tren llegaría a La Habana, y no me equivoqué, a pesar del humo y el carbón por las roturas, llegó.

La Habana fumada

Un señor, parado justo en la esquina de Salud y Campanario, ahí, donde todos los días se venden girasoles para la Virgen de la Caridad y albahaca fresca, trata de convencerme de que le compre un tabaco:

—Niña, ¿tú no le pones un tabaco a Eleguá... a Fidel? Niña, ¿tú no fumas?

La última vez que me fumé un tabaco, no estaba ebria, ebria, que es el estado en el que mejor se sobrelleva esta relación tan tortuosa con la ciudad y el presente, ebria perdida, quiero decir, pues ese no era precisamente el estado mental de aquella tarde noche en la azotea de mi casa.

La calle donde vivimos estaba cerrada por la cuarentena. Recuerdo las carpas verdes en las que se distribuían el pollo y la jaba de aseo. Mi padre estuvo a punto de fajarse porque “el repartidor” decidió que al 572 no le hacían falta los insumos del Estado. Sostengo el puro grueso, visto un modelito “de andar”, tela roja deshilachada. Estaba sentada debajo de uno de los helechos de mi prima. Existe memoria gráfica de aquella última vez, aunque digo “última”, y yo sé que nada será “la última vez”. El vestido se encuentra en una maleta negra con mi ropa invernal. La foto es una bocanada de humo lanzada hacia ninguna parte.

Lo que sí existe en la vida es una primera vez. La primera vez que me fumé un tabaco fue en la boda de dos amigos. Aspiré todo el humo como si no fuera nieta de mi abuelo tabaquero, como si no supiera que ese ritual nunca se ha tratado de vanidad o extravagancia. Esa noche casi me ahogo por la bocanada de muerte que aún revolettea en mis pulmones de fumadora activa. Y como la sospecha de un contagio no era eminente, todo el mundo en el casamiento se pasaba el tabaco de boca en boca.

—Niña, el humo lo dejas ahí, gravitando entre tu dentadura y la lengua, ¿tú no sabes cómo se fuma un tabaco, asere?

Mi abuelo se fumó algún que otro tabaco en El Palacio de las Ursulinas, dejó que los tabacos se gastaran completamente mientras esperaba a su mujer, la mulata achinada más linda de toda la isla, ella, la que zurcía mejor y más bonito que cualquiera de las mujeres nacidas en Cuba. A veces he visto al fantasma de mi abuelo en esa esquina donde pasan gacelas y un amigo artista tiene su estudio de pintura.

El mismo día que me propusieron estos tabacos en Salud y Campanario, en el Vedado se estrellaba una gacela llena de pasajeros contra la acera. Es el *fatum* de la notoriedad, tabaco y transporte público, voy a hablarle a mi amigo artista sobre esto.

Cada vez que un tabaco se quema en mi boca, lo hace por esta *city* rompepulmones, por la picadura y la bruma, por la arquitectura neomudéjar y la ceniza, por mis orígenes cienfuegueros y guantanameros (aunque en estas provincias no sea la hoja de tabaco muy popular).

Estudios demuestran que, cada vez que un tabaco se quema en una boca, alguien permuta o vende una casa, alguien le pide permiso a su santo para huir de casi todo. Estudios científicos y académicos demuestran que del tabaco y el azúcar se ha dicho lo necesario, que no hay por



qué indagar ahí. Estudios decoloniales demuestran que, cada vez que un tabaco se quema en mi boca, mi abuelo siente orgullo.

Si el señor de la esquina de Salud y Campanario hubiera dicho: “abuelo, arquitectura neomudéjar, *fatum* de la notoriedad o mulata achinada”, estoy segura de que yo hubiera colaborado con su emprendedurismo de esquina. Quizás, sea una falta de sentimentalismo o romanticismo de mi parte no atender al llamado de proximidad que el vendedor me hacía. Quizás, yo andaba haciéndome la sorda por esa calle que me recuerda demasiado al fin del mundo.

El fin del mundo comienza en Salud, en las alcantarillas y las fosas de la calle Salud, en ese despeñadero donde se comercia casi todo. Ese final, portentísimo y apocalíptico, huele como los tabacos que se comercian en las bodegas de La Habana. Tabacos que no son lo suficientemente gruesos, tabacos cuya picadura se ha mezclado con patas de cucarachas y toda clase de bichos malos, malísimos. Tabacos cultivados en las tierras incorrectas.

¿Podría La Habana ser mi último tabaco?

Mamá ciudad

Mi madre me envió el video de dos mujeres entrándose a golpes en Neptuno, sacaron Havana Club y cigarros H.Upmann, una de las mujeres está embarazada. *Mami, vete de esa cola, yo no quiero beber de eso.*

Mi madre sube a su estado de WhatsApp el video de dos mujeres entrándose a golpes en Neptuno. Es en la misma tienda donde ella y yo hemos discutido para comprar una butifarra hace apenas unas semanas. *Mami, vete de esa cola, yo no quiero vivir de eso.*

Mi madre no cree en el progreso de La Habana, incrédula y pesimista, se encarga de observar cómo las madres de una capital acaparan cigarros y alcohol para revender paulatinamente, para dar de comer a sus hijos. *Mami, vete de esa cola, yo no quiero acompañarte más ahí.*

La Habana era emo y ahora tiene un diente de oro

Una selfi en la escalera de la casa de mi papá. Estoy deprimida porque soy adolescente y me llamo Mariana. El pelo, con la plancha de la ropa, es cuando mejor me queda. Así, un flequillo bien alisado sobre la frente que me cubre el ojo derecho, con un lápiz de carbón de los que venden a cinco pesos delineando los ojos, ya soy la más emo de La Habana.

Una selfi en Parque G.

Una selfi en el Pabellón Cuba, donde le ponemos al café homatropina. Esta selfi se me pierde en el celular que me roban en Alamar. El hombre que me arrebató el teléfono de las manos sale corriendo, pero las personas que observan la escena piensan que es una discusión de parejas. Yo gritaba: *¡un ladrón!*, pero los habaneros creían que estaba inculcando a mi amante. Cuando me robaron el teléfono, no era emo, sino repartera. Debí de ser por esa razón que el criminal se fue con la suya.

Una selfi en la clínica donde otros adolescentes y yo hablamos del uso indiscriminado de las drogas. Cuando estoy a punto de irme del ingreso, llega el hijo de Haila María Mompié. Ya casi me toca salir de la rehabilitación por mi buen comportamiento, pero todo el mundo está hablando del hijo de la artista. En general, tengo un buen comportamiento, lo que estoy loca y soy muy inteligente y locuaz. No me interesa saber de otros hijos, yo soy hija de las ruinas, y eso basta para que no tenga que saber de nada.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

Mi familia y yo le regalamos a la doctora uno de esos pulsos de plata con cuencas azules que mi papá trajo de México, son de esos accesorios de los que hacen soniditos si gesticulas frenéticamente al hablar. No sé si es un buen regalo, pero bonito sí que es.

La psiquiatra es de las que habla con las manos apoyadas en la mesa, es decir, el pulso, si suena, es porque se anima accidentalmente. En la vida casi todo sonido proviene de un accidente. Las selfis son accidentes.

Cuando se cayó ese edificio de Infanta y Zanja, yo lo que sentí fue un cancaneo semejante al de los pulsitos. Debo confesar que esas bisuterías no me gustan para nada. Pero ya no soy emo, mucho menos repartera, ahora vendo vacunas para perros y quiero irme de aquí.

Cólera

En menos de tres meses, la epidemia barrió en La Habana con una tercera parte de su vecindario. Murieron siete sepultureros y nadie disputaba ya el oficio. No cabiendo los cadáveres en el cementerio de Espada, se improvisó uno frente a la Quinta de los Molinos. Se abrió allí, rozando con lo que es hoy calzada de Ayestarán, una fosa tremenda y muchos, sin estar muertos, fueron enterrados entre cal viva.

Habana skater

El fotógrafo alemán quiere hacerme retratos con mis grafitis.

No sé, no soy tan fotogénica como parezco y últimamente está muy difícil conseguir materiales para pintar.

Quiero que las paredes cuenten historias. Detrás del cemento, de las vigas, de las basuras, paso mis uñas para sacar algo de polvo estelar habanero, encajo mis uñas para aprender de lo que queda. Es por eso que he descubierto cuántos lugares han sido y son cualquier cosa menos lo que parecen. Una tienda. Una iglesia. El primer cementerio de la ciudad. Un almacén. Una mansión. Aquí todo se revela si saco mi uñita.

No sé si hablarle de todo esto al fotógrafo alemán que también quiere hacerme una entrevista. Últimamente está muy difícil huirle a la policía.

Últimamente está muy difícil posar en La Habana.

Últimamente, amigo alemán, no sé qué podría decir.

Todos mis amigos se fueron.

Mi novia se fue la semana pasada, por ejemplo. No estoy muy segura de que ella quisiera irse. A veces paso por la peluquería de 23 y G donde maltrataron a mi novia y me dan ganas de hacer un mural bien grande, uno estridente, uno contrarrevolucionario, uno que joda a la peluquera para siempre. Tomar venganza no es algo muy natural en mi signo zodiacal, pero a veces los grafitis deberían servir para eso, ¿no?

Yo quisiera ser una grafitera vengadora, de esas con superpoderes, para sacarme los materiales de debajo de la manga, para huirle a la policía si me agarran con las uñas afuera.

No sé cómo pararme cuando sacan una cámara, mucha gente dice que tengo un estilo singular, que no parezco de este país, no soy absolutamente femenina, no soy disciplinada o correcta, lo que sí aparezco en todas las fiestas y, aunque no soy particularmente feliz, no hay una fiesta en La Habana que sirva si yo no estoy.



Probablemente nada de esto le interese al fotógrafo alemán, y si no le interesa, y si no me va a pagar, que sepa que yo no poso delante de mis grafitis, que mis grafitis son muestras de amor, son cosa sagrada, y no quiero que nadie recuerde quién es la autora de ese dolor en La Habana.

La Habana era emo y ahora tiene un diente de oro

El hombre que me hizo el diente de oro se equivoca. Se ha equivocado tanto que la prótesis dorada no encaja, no encaja en el molar y me jode el diente contiguo como si no se conformara con adornar mi sonrisa solo allí, donde yo imaginé que encajara. Se cree él que le voy a pagar esta mierda, ni que yo fuera anormal. Y, fíjate que fui cuidadosa, fui detallista, preciosista, le expliqué incansablemente lo que quería. Le dije: ponme un corazón ahí, un cráter que deje ver el calcio de mi diente con la forma espectacular de un corazón adolescente. Pero no hay remedio, siempre que me encaja el diente de oro, regreso a casa con el diente más carcomido y gastado.

Los dentistas de La Habana no tienen perdón de Dios.

Una selfí con mi diente de oro.

Dicen que el corazón es un diente de oro solitario.

Dicen que el corazón de oro está dando vueltas para sobrevivir en mi cajetilla.

Soy la primera de mi familia en tener un diente de oro, y eso está bien.

La Habana era un rascacielos

Cuando una casa en L y 23 cogió candela, yo pensé que había sido el rascacielos quemándose y quemándonos más, jodiendo a una familia por la construcción de dos torres grises de concreto. Pero no, esa casa cogió candela por una cuestión doméstica. El fuego fue un fallo, hablamos de un fallo en la cocina que hizo que el humo se elevara más imponente que cualquier pretensión de rascacielos hotelero. Imagino que aquellos que lo perdieron todo en las llamas desearon fervientemente que fuera un incendio causado por ese edificio horrible que no dejará ver ni el Habana Libre, ni ninguna otra cosa importante, como las nubes o el sol. Nunca existió en esta ciudad algo más grotesco y ofensivo. Aunque lo turístico siempre se define así: grotesco y ofensivo. Se trata de un monumento que oprime. En general, aquí conviven la opresión y el fuego como si la supervivencia fuera sacada del arte final de una película de catastrofismo.

A mí se me oprimió casi todo por dentro cuando pasé por L y vi cómo los bomberos llenaban de objetos achicharrados un latón de basura.

Algo me dice que muy pronto será así con todas y todos. Terminaremos invadidos por un fuego tremendo. Terminaremos achicharrados, como si lo que vivimos no fuera memoria de este lugar ni de ninguna esperanza que no fuera turística. De todos modos, el fuego nos iguala, llama por llama, extinción.

La Habana era emo y ahora tiene un diente de oro

El día que yo me muera quiero estar en una playa de Miami tomándome un trago. Me voy a morir afuera, porque yo me voy a ir, de eso no tengo dudas, pero que me entierren en La Habana. Con el pelo teñido de azul y las uñas largas e imponentes, que me dejen reposar en el lugar donde nací e hice el amor por primera vez. No quiero ser un personaje secundario en el cementerio de Colón, no lo merezco. Por eso, el día que yo me muera, voy a dejarlo todo muy



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

bien organizado, destinaré mucho dinero para los gastos funerarios, lo tendré todo previsto, será mucho dinero ahorrado y separado para mi muerte que la agencia de seguros de Miami va a reconocer.

Proscrita *Havanity fear*

La curadora de Havana Art Weekend me pregunta por las derivas que pueden organizarse en la ciudad. La única deriva artística que para mí tuvo sentido fue aquella vez en la que viajamos, primero en una Girón y después en la lanchita de Regla, para llegar al Cristo de La Habana.

¿Qué tal si trasladamos La Habana a una galería importante del primer mundo?, ¿qué dirán los críticos?, ¿se interesarán?, ¿pondrán un cuño de arte político, arte disidente, arte contestatario, arte ruinoso, arte mohoso?

¿Cuál es el color de La Habana?, ¿rojo bermellón?, ¿pastel pudrición?, ¿mármol estentóreo?, ¿aguada putrefacta?, ¿humedad prostitución?, ¿gris grúa?

Tengo una amiga que ha hecho la dirección de arte de muchas producciones cinematográficas, las locaciones, siempre habaneras, los desastres, siempre en las paredes, la pereza, siempre isleña. Ella conoce los detalles asombrosos, necesito su asesoría para este *Havanity fear*.

Nunca le respondo a la curadora, no tengo tiempo. Estoy descubriendo música habanera, suena a música sacada de otro confín, pero que conserva el tufillo de sol y aguacero inesperado.

Nunca le respondo a la curadora porque vivo procrastinando. A veces he soñado que soy Margarite Duras visitando Cuba. A veces me imagino que soy Simone de Beauvoir visitando Cuba. A veces imagino que soy una muchacha de buena conducta, para eso, no debe importarme otra cosa que la muerte, la muerte visita Cuba, me visita.

Cólera

Cayendo la tarde, salía una carreta con veintidós cadáveres para el cementerio de los Molinos. Sentado en la barra del vehículo fúnebre, con indiferencia del que ha llevado tanto cuerpo en esta vida que le importa tres pitos dejarla, iba un negro carabalí, medio soñoliento, que arreaba de vez en cuando los mulos para vencer la cuesta de San Luis, o sea, de la Reina. Ya cerca de Belascoaín, que era todo monte, un movimiento de la carreta y un gruñido sordo le hicieron volver la cabeza sorprendido; pero sin duda no dio importancia el africano a una cosa y la otra, porque continuó su camino apaciblemente. La carreta penetró en el paseo de Tacón, que no era tal paseo, sino un camino carretero, por la razón sencilla de que, no habiendo venido aún a Cuba este procónsul, mal podía haber hecho aquel paseo que lleva su nombre.

Ya había rodado un buen trecho el fúnebre convoy entre maniguazos, rompiendo el silencio de aquel solitario paisaje, cuando un nuevo temblor de la carreta y un nuevo ronquido hicieron volverse al carabalí.



Murales y Regalos en La Habana

Yulier P

(Florida, Camagüey, 1989)

Yulier P es el seudónimo de Yulier Rodríguez Pérez.

yulierp27@gmail.com

Soy un artista visual y urbano que reside en La Habana, conocido no solo por los murales y grafitis que he ido realizando en espacios deteriorados de la ciudad, sino también por obras que he realizado en materiales tradicionales como el lienzo, la cartulina, etcétera. Para construir mis obras urbanas, siempre he elegido lugares de la ciudad en mal estado, sin interés, grises, porque considero que ese es un gesto para contribuir a mejorar la imagen de La Habana, además de estimular una actitud de análisis y de intentar mirar con luminosidad el futuro que queremos. Hay obras a las que trato de incorporarles una composición barroca o renacentista a partir del uso de colores, además de vincularlas con el expresionismo y el arte moderno. A nivel conceptual, mi referente es el artista callejero británico Banksy. Otro referente que influyó mucho en mí fue el artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, pues en sus obras destaca el dolor y me siento identificado con esto. Esa es la zona que yo quiero mostrar de la realidad de La Habana.

Las obras que comparto en esta oportunidad pertenecen a distintos murales que he ejecutado por la ciudad, y las tres últimas están concebidas dentro de un proyecto que comencé a desarrollar en el año 2018-2019 titulado “Regalos”. Para este proyecto realizo las obras con pedazos de escombros y maderas de edificios derrumbados y me interesa usar un lenguaje más crítico en el que expreso mi desacuerdo con el gobierno de la Isla y visibilizo su responsabilidad con la vida, muchas veces lamentable, que llevan los cubanos en la actualidad.

En estos últimos años de mi carrera he convertido mis obras no solo en un espacio de representación, sino también de cuestionamiento, denuncia, resistencia y crítica al poder actual. Cada una de las obras que he ido construyendo para este proyecto las coloco en diferentes puntos de la ciudad y las personas las pueden tomar y llevarlas a su casa como un obsequio. Esto parte de mi interés por lograr una conexión con la gente que camina la ciudad y, a su vez, es un modo de evadir la censura de mis materiales artísticos. Como he dicho en otras oportunidades, “Regalos” me brinda la posibilidad de seguir haciendo arte callejero, aunque desde casa. Son piedras que recojo de derrumbes, las intervengo y las pongo en la calle. Como no tienen la visibilidad que puede tener un grafiti, que deben estar acompañados de documentación y permisos, estos restos son en sí mismos la documentación, porque el objeto es muy efímero. Alguien se la puede llevar y punto. “Regalos” es la foto, el registro.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

Figura 1.



Figura 2.





Figura 3.





Figura 4.





Figura 5.





Figura 6.





Figura 7.



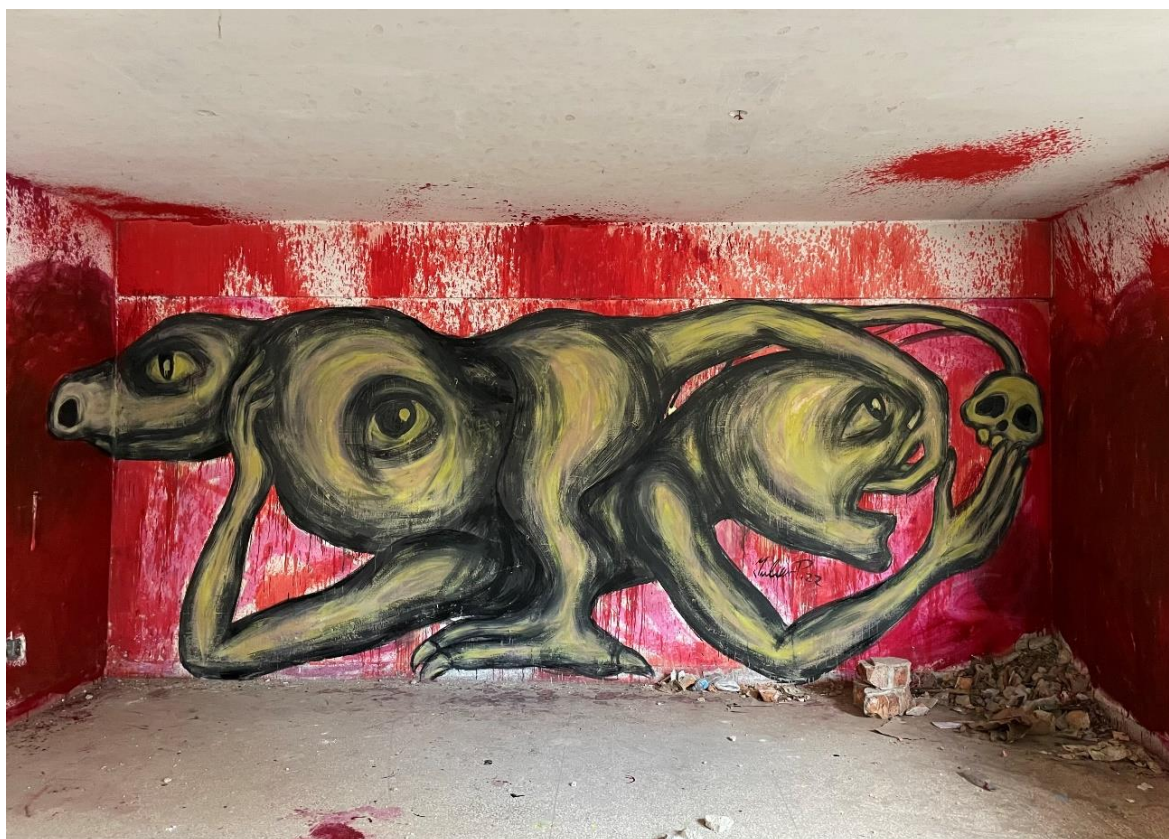


Figura 8.





Figura 9.





Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.





Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

¿Cómo habitamos un gesto en La Habana?

Karina Pino Gallardo

(Matanzas, 1985)

Creadora teatral, editora y crítico.

Máster en Artes Performativas y Espacios Comunitarios.

Máster en Estudios del Territorio (ambos en Università degli Studi Roma Tre, Italia).

karinapinowork@gmail.com

De Línea y 14, ¿cuál era el lugar que más le gustaba?

Hace tanto tiempo que perdí de vista esa casa que ya apenas la recuerdo. Además, ha sido tan desfigurada, tan cambiada... tan mancillada, que prefiero no hablar de ella.

¿Qué expresa el hecho de que usted haya cerrado su tiempo de creación poética inspirada precisamente en aquella casona?

Quizá exprese la nostalgia, porque esta casa donde estamos ahora es muy bella, no hay duda. Es arquitectónicamente correcta, tiene muebles y adornos bellos, pero no tiene alma, no tiene personalidad, tendría yo que darle la mía y ya de la mía me queda poco.

¿Aquella sí tenía alma?

Aquella sí, sin que nadie se la diera la tenía por sí misma. (Recio, 28 de abril de 2012).

Esa casa.

Que era todo un festival de trinitarias.

El Vedado, un barrio en La Habana.

La Habana, la ciudad pujante y regia, algo decadente y lujuriosa entonces, a mitad del siglo XX.

Allí se escribió la novela *Jardín*. Y otros tantos relatos y poemas.

Allí los hermanos Loynaz se explayaron excéntricos en su vida y su literatura.

Y se creó una leyenda.

Esa casa hoy es justo lo que no era.

Un espacio “de valor arquitectónico” al que los transeúntes no miran.

Un pedazo de la ciudad olvidado en el que viven familias diversas.

Una casa fragmentada. Antigua. Apuntalada.

Pero habitada.

Sobre ese habitar del presente y esos espíritus de antaño, se gestó un proyecto.

Habitar el gesto: una mirada tres años después

Habitar el gesto: restitución colectiva sobre arquitectura y convivencia social es un proyecto aún difícil de calificar en una disciplina única. Surge como colaboración entre la institución cultural española Naves-Matadero Madrid (entonces dirigida por el gran Mateo Feijoo, el de la idea fundacional y el acompañamiento absoluto), la plataforma de arquitectura social



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

Recetas Urbanas, en Sevilla, liderada por el reconocido arquitecto Santiago Cirugeda, y las teatrólogas, críticas e investigadoras escénicas cubanas Dianelis Diéguez La O, Maité Hernández-Lorenzo y quien escribe estas líneas.

Siempre fue un impulso de colaboración. Juntó gradualmente decenas de personas, espacios, iniciativas, alianzas, y fue apoyado financieramente por otras muchas, entre ellas, Terreno común (proyecto financiado por Siemens Foundation para arte en América Latina), la Oficina del Historiador de La Habana, el Consejo Nacional de Artes Escénicas de Cuba, la Escuela Taller de La Habana Vieja... Habitamos un espacio día tras día, lo habitamos de muchas maneras: limpiando escombros, ideando estrategias de comunión sobre la marcha, construyendo y reparando un inmueble casi en ruinas, realizando *performances*, conversatorios, comidas y reuniones. Escribiendo *emails*, atravesando límites burocráticos, estudiando la historia del lugar y compartiendo las vidas diarias de quienes allí viven hasta hoy; escuchando “Constructores por Derecho”, de Los Van Van, para paliar el calor y las jornadas de trabajo; levantando un andamio gigantesco de tablas amarillas, que era como una especie de altar, de mirador de la ciudad desde una esquina olvidada; moviendo ciertas fronteras; plantando pequeños árboles y flores en el jardín descuidado; mezclando inconscientemente energías afectivas y energías de trabajo. El recorrido: un proceso todoterreno de traspasar límites y crear afectos que duran hasta hoy.

Lo fundamental, entonces, sin lo cual este gesto no hubiera podido concebirse, fue la presencia vital de las personas, l@s vecin@s de la vieja casa estando allí cada día, alma absoluta del gesto, los jóvenes de la Escuela Taller que amanecían en el sitio con todo su vigor y frescura, algunos de sus extraordinarios profesores, otros alumnos y maestros de la Facultad de Arquitectura, arquitectos y colaboradores del equipo de Recetas Urbanas, teatristas, artistas visuales e investigadores curiosos que fueron sumándose a la iniciativa.

Lo que ellos aportaron en la amplia idea de restitución que el proyecto exploró es incommensurable. Por y para ellos, desde ellos fue este proyecto (La Habana, enero-febrero 2020).

Comunicado colectivo (texto para calentar los brazos)

I

Hoy estamos reunidas aquí para celebrar.

Para leer un comunicado corto sobre un gesto largo, ancho, alto.

Abrazando el resto de una tradición aristocrática,

la ruina de unas palabras que el viento tropical se llevó hace 90 años

desde el cuerpo enloquecido de Flor y la desnuda esquizofrenia de Carlos Manuel.

Hoy no estamos rindiendo un homenaje aquí, sino restituyendo algo, evocando.

Recomponiendo

Leyendo

Riéndonos

Sintiendo

Traduciendo

Armando un rompecabezas después de muchos años de olvido.

Aquí crecieron unos poetas grandes.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

Aquí se gestó una leyenda.
Aquí se construyeron paradigmas.
Por aquí pasó un movimiento,
Pasaron ciclones, terremotos, luciérnagas.
Aquí se escribieron obras maestras, menores, medianas,
Aquí habitaron almas de fineza extraña, de locura intensa, nacieron poemas altos que luego fueron quemados,
se prepararon cuerpos que luego iban al mar, a beber, a sudar, a buscar la lujuria permitida solo en los rincones y las pieles negras.

Aquí, también, quedaron olvidadas las plantas de un jardín,
que creció en medio de cuidados y perfumes,
que se levantó hasta el sol y se marchitó luego,
un jardín tupido, entresijado, bizarro.

El proyecto (concepto)

Con la idea de investigar y restituir espacios de valor patrimonial de la ciudad de La Habana, y sus tradiciones implícitas, siempre en beneficio y función de las comunidades que los habitan y la energía que estos detonan en función del entorno urbano en el que están enclavados, “Habitar el gesto” fue una intervención artística y arquitectónica (restitución cultural y material) en un edificio de la ciudad de La Habana.

Ubicado en la calle Línea esquina a 14, en el barrio de El Vedado, es más conocido como la casa de Dulce María Loynaz. Allí la escritora residió con sus padres y hermanos durante años, y junto con estos últimos, sobre todo Flor y Carlos Manuel Loynaz, levantaron una leyenda por sus excentricidades personales y literarias.

Hoy viven allí varias familias que han intentado mantener los rasgos arquitectónicos del sitio. Sin embargo, a pesar de este sentido de pertenencia, la gran casona demandaba la intervención y el cuidado por parte de instituciones pertinentes, sin perder, en primer lugar, la calidad de espacio patrimonial y de residencia común de las familias a lo largo de más de 20 años.

“Habitar el gesto” quiso entonces trabajar en una intervención parcial del inmueble y tratar de subsanar los defectos que el tiempo y el olvido habían impreso en el edificio. Al mismo tiempo quiso explorar y rescatar tradiciones implantadas allí, como las tertulias literarias de los jueves y la extraordinaria jardinería de sus lindes. Fue un proyecto de restitución material, pero también de investigación cultural, en toda la extensión de la palabra.

El proyecto se inscribe en un tipo de prácticas transversales que dan valor a las comunidades incorporándolas a los procesos como protagonistas. De algún modo, se reinventan las formas de hacer arte, de trabajar, de curarnos, de amar. Se desarrolla una escucha más atenta hacia el entorno y se despierta la capacidad de transformar(nos) a través de relaciones horizontales donde no hay jerarquías, sino lazos.

Con el afecto y energía de los inquilinos y el voluntariado que participó, se abordaron las obras de manera inclusiva, intentando que la universidad, la escuela-taller, artistas, investigadores, historiadores, escritores y amigos colaboraran en distintos procesos de manera segura, festiva y comunal. Un espacio que fue, en esos meses, de todos, entrando y saliendo a cada hora. Y, en la misma medida que los andamios amarillos se levantaban para sorpresa de quienes



pasaban y jamás habían reparado en la casa, la alianza afectiva y el magnetismo de las obras producían una comunidad de manera natural, gestada sin propósitos previos, sino *performativamente*, o sea, sucediendo en la medida en que se generaba el gesto de restitución.

Habitamos y creamos, sin saberlo, una especie de coreografía social con los andamios como “escenografía”, puliendo maderas, “tirando” pinturas y enfoscados, haciendo tertulias y presentaciones artísticas, cortas sesiones de conferencia, poesía y lecturas colectivas.

Cada jueves, a las Tertulias juevinas (que ideó Dulce María cuando vivía allí con sus hermanos) llegaban invitados para compartir un espacio de intercambio colectivo y muy intergeneracional, en el que estaban siempre los jóvenes de la Escuela Taller, los vecinos e intelectuales invitados, como la escritora Zaida Capote, el historiador Ciro Bianchi, la realizadora Lourdes de los Santos y el arquitecto Orlando Inclán, todos conectados de un modo directo con la casona y su historia.

“Ayúdame, que yo te ayudaré”

Con “Habitar el gesto” pretendimos una pequeña transformación de un inmueble. Terminamos transformándonos nosotros, revolucionando nuestros cuerpos y nuestro mapa afectivo de entonces. Eso quedó visible en los últimos días del proyecto, cuando la gente que visitaba el lugar era cada vez más numerosa, cuando las tablas amarillas del andamio eran más y más altas y vistosas, cuando el jardín se convirtió en escena de un gesto, un *happening* literario y de restitución con la acción que el artista Yornel Martínez desarrolló, rescatando los nombres de las plantas del antiguo jardín y plantándolas de nuevo, mientras leíamos un fragmento de la novela homónima donde estas plantas se mencionaban.

Y justo el día final, de cierre del proyecto, Mariela Brito, del colectivo teatral El Ciervo Encantado, realizó la acción performática “Criatura de Isla” y subió hasta lo más alto del andamio y nos observó. Éramos literalmente multitud. Lo habíamos construido sin proponérselo.

Ese gesto final, esa foto colectiva es lo que creo que permanece hoy cuando volvemos, con la memoria, a pensar ese espacio. Un espacio físico que trascendimos, de algún modo, con nuestras presencias cotidianamente. En ese sentido puedo decir que sí, habitamos la casa.

Comunicado colectivo

II

Quiénes son estas personas que caminan por la tierra hoy,
que abren los surcos de la vida cotidiana,
que dejan gestos insignificantes, simples, percederos sobre esta Historia desconocida
que hoy nos empeñamos en desenterrar?

Esta acción es, sobre todo, para ellos,
Que rearman
Que descomponen
Que destruyen y construyen
Que reinventan la vida y la muerte
La ausencia y el olvido.



Esta acción es para quienes limpian los ladrillos con el agua del día.
Una acción restitutiva que no es un homenaje a la cultura
Es un gesto a la repetición de habitar silenciosamente,
De levantar otra historia
De hacer hablar las paredes muertas.

Esta acción es para Maritza, Beatriz, para Andy, Jessica, para Arnold y Manolo...
Un jardín de palabras que ofrecemos hoy
Sin ceremonias,
Una construcción de afectos
Un acto de convivencia
Un ansia de compañía
Un gesto de admiración.

QUEDA PERMITIDO EL PASO A TODA PERSONA AJENA A LA OBRA.
Un día como hoy hay que cantar...

Habitar y nombrar

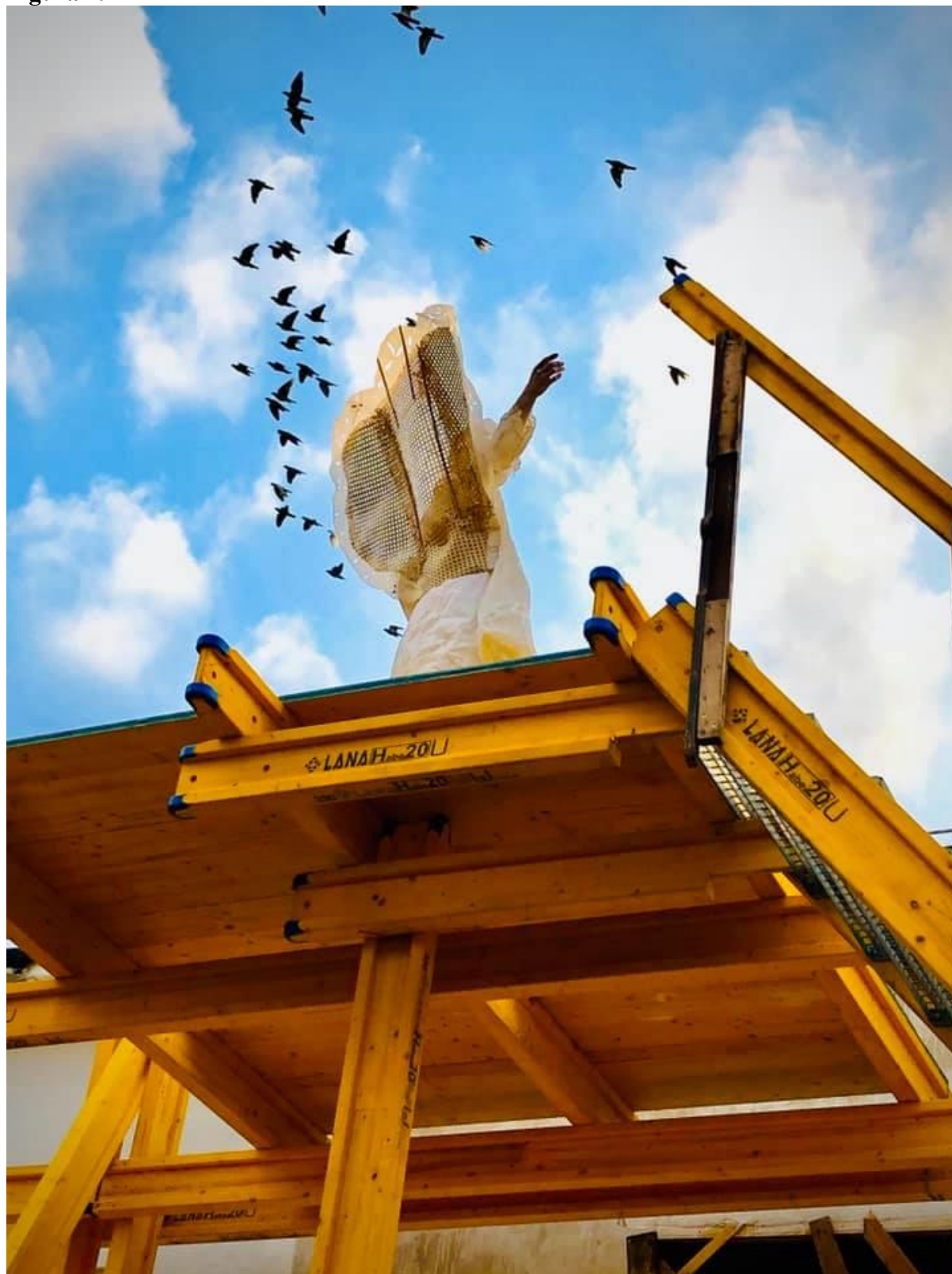
A TODOS los que restituyeron...
Mateo, Joachim,
Santi, Marta, David, Juanjo, Ariel y Ariel, los chicos y chicas extraordinarias de la Escuela-Taller de La Habana.
Maritza, Andy, Beatriz y sus padres, Jessica, Arnold y todos los vecinos de la casa.
Yornel y los creadores de la acción de plantar en el jardín.
Estudiantes de la Facultad de Arquitectura,
Orlando y Suly,
Nelys,
Gabriel, Chris, Yoylán
Nelda y Mariela.

Y a mis colegas entrañables de viaje, desde el inicio, cuando la idea de Habitar era solo una semilla: Dianelis Diéguez y Maité Hernández. Con todo el amor.

En este texto están sus gestos y palabras¹.



Figura 1.



Nota. Acción "Criatura de Isla" (colectivo El Ciervo Encantado). Fuente: Sergio Boris.

Figura 2 y 3



Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).

Figura 4 y 5



Nota. Vista lateral de la casa y el gran andamio durante los trabajos de reparación. Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).



Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo). **Figura 6**



Nota. Trabajos de reparación (estudiantes de la Escuela Taller de La Habana Vieja y miembros del colectivo Recetas Urbanas). Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).

Figura 7.



Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

Figura 8 y 9



Nota. Dibujo previo al proyecto que piensa el andamio como espacio de convivio entre vecinos. Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).



Nota. Acción “Sembrar un jardín”, por Yornel Martínez. Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).

Figura 10.



Nota. Equipo de trabajo casi en pleno (vecinos de la casa, equipo de coordinación, estudiantes de la Escuela-Taller y profesores, y miembros del colectivo Recetas Urbanas). Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).

Figura 11.





Nota. Tertulia juevina. Presentación de materiales documentales del colectivo Recetas Urbanas. Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).

Figura 12.





Nota. Público en tertulia juevina. Fuente: Equipo Habitar el gesto (archivo).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.

Referencias bibliográficas

Recio, M. (28 de abril de 2012). La Casa del Alma. Recuperado de https://www.cubahora.cu/cultura/la-casa-del-alma?fbclid=IwAR1R-EGkkQg6UB7EFCKKJ25ysyRhp_VDTSemALQVFVpl4fVbuCumLKhVOMU

Notas

¹ Para una mayor visualización de las actividades de este proyecto, se pueden consultar los siguientes audiovisuales: <https://youtu.be/nwbUsqOs6Cw>; https://youtu.be/qUA_qvm-v9A; https://youtu.be/--IDi0Uj_3g

La Habana que habito

Kaloian Santos Cabrera

(Holguín, 1981)

Periodista, fotógrafo y docente.

Licenciado en Periodismo, Universidad de La Habana, Cuba

kalofotograma@gmail.com

Soy las fotografías que hago. Mi mirada es mi alma, con pros y contras. Podría mentir o disimular en otras cosas, esconder mis mezquindades como ser humano, pero no en la fotografía. Ahí estoy desnudo, poniéndole el cuerpo a lo que defiendo, lo que me duele, lo que amo, lo que me toca...lo que miro y veo.

La Habana me acogió y abrazó tan fuerte un día que, paradójicamente, trato de tomar fotos, pero nunca alcanzo a cubrir todas las sensaciones que me provoca la ciudad y su gente. Es una amalgama de sentimientos encontrados y no meras postales de una urbe, de un país y sus habitantes. Y me gusta que así sea porque es inagotable caminar por los rincones de siempre sintiendo que nunca me fui porque siempre estoy llegando.

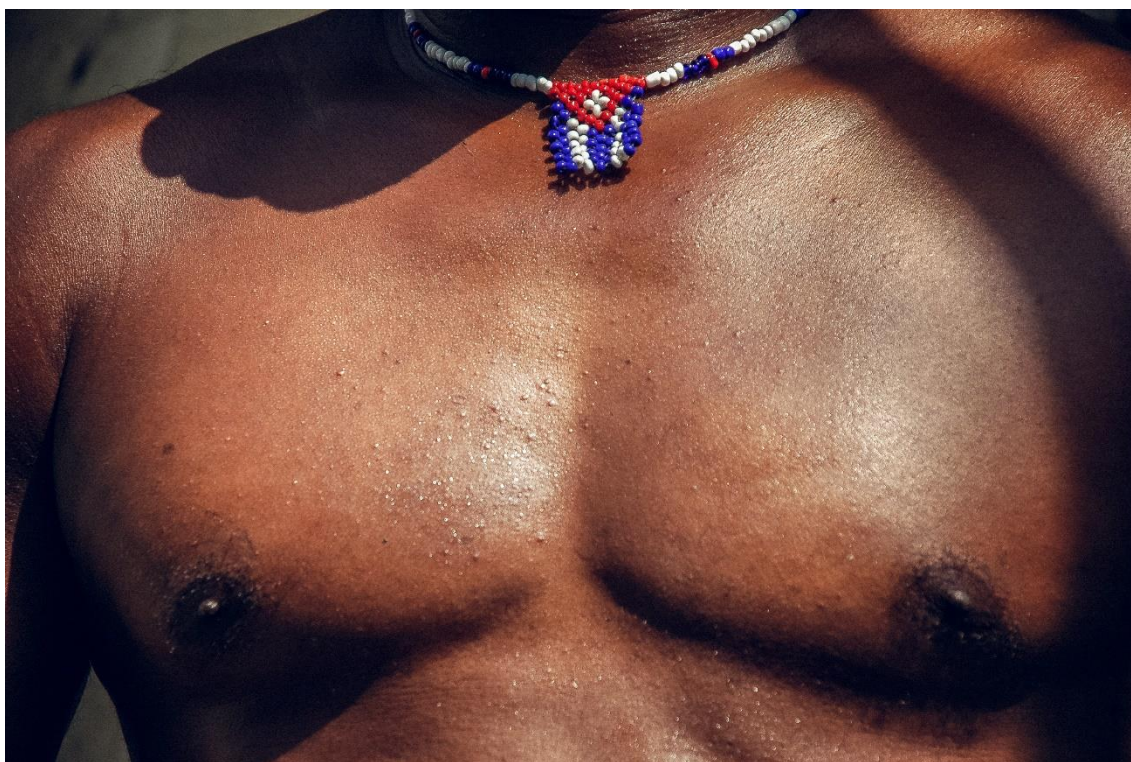
Camino y siento que, fotográfica y metafóricamente, esta ciudad y su gente se envuelven mutuamente en un abrazo social, un resguardo, una especie de bálsamo para menguar los embates cotidianos del día a día. Todas mis fotografías de La Habana no tienen un fin. Son panorámicas abiertas donde no solo entra la luz y los colores sino que se cuelan gestos, sonidos, palabras, olores o comentarios de mi gente al paso.

Cada instantánea de La Habana es un pedazo de mí, es un atardecer huracanado y de olas furiosas. Es la apacibilidad de unas noches. El griterío del barrio. El calor abrazador. La brisa que me trae una canción de Silvio o Los Van Van. Es el disfrute de una cola interminable en Coppelia para unas bolas de helado de sabores que aún no sé.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. AAVV. Texturas de la Habana, pp. 236-290.















ARTÍCULOS DE TEMA LIBRE

Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13

Sofía Battilana

Universidad de Buenos Aires, Argentina

sofi.battilana95@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0849-1639

Recibido 29 /11/2022 Aceptado 31/03/2023

Resumen

El manuscrito h-I-13, de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, ha llamado la atención por los nueve relatos que la crítica ha tendido a relacionar entre sí. El códice, cuyos relatos podrían haberse traducido del francés a principios del siglo XIV, es considerado una antología ya que en todas sus narraciones se presenta un contenido religioso, haciendo de este una serie temática unitaria. En el siguiente trabajo, se analizarán dos de esas narraciones: “Aquí comienza el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija e del buen cavallero Esmero” y “Aquí comienza un muy fermoso cuento de una santa enperatris que ovo en Roma e de su castidat”. La presencia de tópicos correspondientes a la hagiografía y al romance construye en estas narraciones una duplicidad genérica y, por ende, se pueden considerar romances hagiográficos. El trabajo apunta al análisis de los elementos mágicos, precristianos, propios del romance y, por otro lado, del milagro, perteneciente a la hagiografía. Se establece también una comparación entre las protagonistas de los relatos, pues tanto Florencia de Roma como la emperatriz se encuentran en esta tensión específica, entre el milagro y la magia.

Palabras clave: *romance hagiográfico; milagro; magia; mujer; medieval; precristiano*

Woman, miracle and medieval magic in two stories from manuscript h-I-13

Abstract

The manuscript h-I-13, from the Library San Lorenzo de El Escorial, has drawn attention due to its nine stories that critics have tended to relate to each other. The codex, whose stories could have been translated from French at the beginning of the 14th century, is considered an anthology because it presents a religious content in each narrative, creating a thematic unity. In this study,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

two of those narratives will be analyzed: “Aquí comienza el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija e del buen cavallero Esmero” and “Aquí comienza un muy fermoso cuento de una santa enperatrís que ovo en Roma e de su castidat”. The presence of topics corresponding to hagiography and romace create a generic duality, and, therefore, they can be considered hagiographic romances. The purpose of this work is to analyze the magical pre-Christian elements inherent in romance and, on the other hand, the miracles associated with hagiography. Additionally, a comparison between the protagonists of the stories is established, as both Florencia de Roma and the empress struggle within the specific tension between miracle and magic.

Keywords: *hagiographic romance, miracle, magic, woman, medieval, pre-Christian.*

Los últimos tres relatos de los nueve que constituyen el manuscrito escurialense h-I-13 presentan un tema en común: la falsa acusación contra una reina o princesa. Este tópico, proveniente de Oriente, fue introducido en Europa alrededor del siglo XI y utilizado en diferentes grupos narrativos (Zubillaga, 2008, p. 135). Las aventuras presentadas y el protagonismo femenino permiten clasificar estos relatos como romances hagiográficos¹, ya que, sin descuidar elementos vinculados con la *imitatio Christi* y la puesta a prueba, la estructura narrativa alude a la de la novela griega de aventuras, en la que el personaje principal es corrido de su locación a la fuerza y debe atravesar una serie de pruebas para obtener la recompensa al final: el reencuentro con su pareja o familia, el retorno al hogar; al fin y al cabo, la esperada restitución de un orden.

La aventura, elemento compartido por el romance, se entrelaza aquí con los tópicos del cristianismo y se acompaña, en cada caso, con un mensaje didáctico. La mixtura de géneros está propuesta no como una superposición de uno sobre otro sino como el resultado de una sucesión histórica en la que se producen contaminaciones textuales. La novela griega ingresó al imaginario medieval a través de la hagiografía, que había recogido de la antigua historia de aventuras los recursos principales como el viaje y la dinámica de la prueba a superar. Pero los héroes de la hagiografía serán las familias de cristianos perseguidos, o personajes calumniados que, de distintas maneras, recorrerán un proceso de conversión. El romance, por su parte, constituye una historia de aventuras, pero la contaminación con la hagiografía hará que el personaje femenino asuma el protagonismo de la misma. De esta manera, la devoción cristiana, la conversión y la fe se desarrollarán a partir de la peripecia y en un ambiente cortesano.

No solamente las historias aquí analizadas presentan un contenido de carácter religioso sino que todos los relatos, en mayor o menor medida, esbozan una temática de ese estilo. El marco institucional sugerido del manuscrito del XIV podría estar vinculado con la figura de María de Molina y la escuela catedralicia de Toledo, en plenas vicisitudes de la muerte de Sancho IV y la minoridad de Fernando IV. La definición del código como una antología es sostenida por la crítica reciente², y supone la figura de un compilador que seleccionó estas historias. Esta selección contempla sin lugar a dudas la relación temática.

Los primeros cuatro relatos (“De santa María Madalena”, “De santa Marta”, “Aquí comienza la estoria de santa María Egiçiaca”, “Del enperador Costantino”) remiten a las tribulaciones sufridas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

por las comunidades cristianas primitivas y a su particular espiritualidad. Estas narraciones tienen como protagonistas a algunas de las santas cristianas más emblemáticas de la literatura bíblica e introducen distintos motivos significativos para esta tradición como la mujer pecadora, aludido en el principio del manuscrito con la figura de María Magdalena y condensado directamente en María Egipcíaca, el modelo de la prostituta arrepentida. La vida contemplativa y activa como dos posibles modos de conducta dentro de la religión cristiana resultan temas significativos dentro del relato de Santa Marta, cuya leyenda menciona también a otros personajes destacados para la tradición cristiana como María Magdalena y Lázaro lo cual reforzaría también un “diálogo” progresivo entre los textos. La virtud caritativa, fundamento del modelo de vida activa, representada por la santa, era considerada un recurso de vital importancia utilizado por la comunidad cristiana para alcanzar la salvación. En el siguiente relato y, a pesar de la omisión de su nombre en el título, el protagonismo de santa Catalina sugiere las figuras de los mártires como primeros testigos del misterio cristiano y las persecuciones a las que eran sometidos como las pruebas necesarias en la imitación y seguimiento de los pasos de Cristo. Por su parte, los relatos “De un caballero Pláçidas que fue después christiano e ovo nonbre Eustaçio” y “Aquí comiença la estoria del rey Guillelme” representan el motivo del hombre probado por el destino, cuya figura más representativa es Job. Distintos tópicos de la búsqueda de Dios, con sus variaciones, serán presentados aquí, siendo la cacería del ciervo el más destacado de ellos. Las últimas historias y las que más interesan a motivos de este trabajo son aquellas que tienen como protagonistas a mujeres nobles: “Aquí comiença el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florençia su fija e del buen caballero Esmero, “Aquí comiença un muy fermoso cuento de una enperatrís que ovo en Roma e de su castidat” y “Aquí comiença un noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatrís Sevilla su mugier”. Las mujeres en estos relatos deben resguardar su virtud en dos órdenes diferentes: un orden físico, al defender su castidad de distintos atacantes y, también, en un sentido simbólico, al proteger su reputación, elemento central y garantía de su lugar dentro de la estructura cortesana y matrimonial. Las calumnias recibidas por las protagonistas constituyen una de las razones por las que estas comenzarán un recorrido de conversión para recuperar nuevamente su lugar correspondiente dentro de un marco social reglado.

Por lo tanto, cinco vidas de santos y cuatro romances³ presentan aquí nociones propias del cristianismo, reelaboradas según los códigos de estos géneros particulares, los cuales no siguen en cada caso una rigurosidad patente, ya que se ve una contaminación de los temas y estructuras del romance y del relato hagiográfico, en una progresión a lo largo del manuscrito. Francisco Rico (1997) explica este fenómeno literario de hibridación a partir del aumento, alrededor de los siglos XIII y XIV, de la composición y copia de códices misceláneos, así como de la proliferación del uso del papel, los progresos en la alfabetización y, principalmente, un cierto agotamiento de los géneros clásicos. Para ese entonces, géneros como el *roman* y el cantar de gesta tenían poco que aportar, desfasados como estaban de sus tiempos de emergencia, en el siglo XII.

A raíz de esta coyuntura, la composición textual tardo-medieval presentó una fuerte impronta de colección y de compilación, en un intento de honrar esas antiguas tradiciones. En la exploración y disposición de materiales conocidos, una potencia de originalidad fue capaz de surgir y algunos ejemplos dieron cuenta de esto, como es el caso del *Libro del Cavallero Zifar*, texto que comparte diversas características con los textos del h-I-13 y cuya heterogeneidad es la razón de su perfil



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

característico. Y en un periplo similar, la variedad y la unidad recorren el escurialense, entrelazándose sus relatos a partir del denominador común de la puesta a prueba y la conversión religiosa.

La figura femenina y la santidad en la Edad Media

En el siguiente trabajo, se comparará a las protagonistas de dos de esos relatos: *Otas de Roma* y *Una santa enperatris*. La decisión de analizar solamente estos relatos se toma a causa de las similitudes que se pueden encontrar entre ellos. En primer lugar, pueden considerarse versiones de un grupo de historias en la Edad Media, agrupadas por el nombre de su protagonista, “Constanza” o “Florencia”, que, como se mencionó antes, elaboran el motivo de la mujer casta asediada por el deseo masculino y acusada injustamente de adulterio. En este tipo de relatos, generalmente, una mujer noble, joven y hermosa es víctima de los avances sexuales de los varones y corre aventuras en las que el cruce del mar actúa como un tópico frecuente. Aunque este tipo de historias pertenecen al género del romance, se ve una contaminación con la hagiografía que hace que la mujer sea la protagonista del relato y su afectividad religiosa el conflicto central, en lugar de la aventura individual y el desarrollo del caballero dentro del ambiente cortesano. La asistencia divina es un tema común en este tipo de narraciones pero es el grupo del “Milagro de la Virgen” el que cuenta con la intervención física de la madre de Dios. Sin embargo, ambos grupos de historias (y el género hagiográfico en su conjunto) se sirven de grandes materias y formas narrativas convencionales con el propósito de la captación de seguidores y la emisión de un mensaje cristiano (Lozano-Renieblas, 1998, p. 263).

En este trabajo, la comparación está dirigida al vínculo que cada personaje femenino comparte con el ámbito de lo sobrenatural⁴. Es importante contextualizar el concepto de lo sobrenatural, teniendo presente el análisis de una producción discursiva medieval. Numeroso es el rastreo del término “maravilloso” y “maravilla” en los relatos, y su uso en frases ocupando la función tanto de sustantivo como de adjetivo permite ver una línea de investigación a tener en cuenta. En el análisis concreto de episodios cercanos a lo “hagiográfico”, se puede vislumbrar el universo de lo maravilloso cristiano, así como algunas zonas grises que se muestran en los textos. Es decir, la aparición de elementos mágicos que, aun perteneciendo al reino de Dios, establecen otra posible dinámica mágica y milagrosa. Las protagonistas constituyen, en este caso, un buen ejemplo: ellas mismas son referidas como “maravillas”. Entonces, podemos establecer un vínculo entre lo sobrenatural y lo femenino. Su construcción narrativa las hace personajes ejemplares no solamente a nivel simbólico (las acerca a las figuras de santas) sino que las vuelve protagonistas y es gracias a esa ejemplaridad que, en ocasiones, se inclinan por la acción no esperada, convirtiéndolas en interesantes modelos femeninos. La ejemplaridad no las pone en el típico lugar de “damisela en peligro”: se defienden de sus agresores, utilizan sus recursos y toman decisiones personales como dedicarse a la vida conventual. De esta manera, acudimos a la presencia del problema de cómo la conversión repercute en la construcción de la subjetividad. Recientes trabajos académicos han profundizado sobre el vínculo entre la figura femenina y la santidad en la Edad Media⁵. Es así como el cuerpo y el género han sido reconocidos como conceptos cuya significación dentro de las prácticas religiosas está ganando cada vez mayor terreno en los estudios medievales y, a su vez,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

resultan útiles en el presente texto para examinar a las protagonistas de los relatos en su relación con lo sobrenatural.

Caroline Walker Bynum (1992), una de las investigadoras pioneras en este campo, se preocupa por la búsqueda de las mujeres por un espacio propio dentro de prácticas religiosas y espirituales pertenecientes a un ámbito mayormente masculino. Las prácticas ascéticas implicaban el castigo y la renuncia del cuerpo, un tipo de espiritualidad que, según los estudiosos Donald Weinstein y Harvey Bell, estaba mayormente asociada con un aspecto femenino, ya que estas resultaban las acciones más accesibles a los recursos de las mujeres en la Edad Media. En la religión cristiana, se identificaba al santo como una imagen de Cristo. Se creía que, para conseguir la salvación, se debían imitar el comportamiento y las acciones de Cristo. Por ende, el camino hacia este objetivo consistía en el castigo, el dolor y la renuncia del cuerpo. Y sin embargo, paradójicamente, el cuerpo resulta un elemento clave en la comprensión del misterio de la Pasión y la identificación con la humanidad de Cristo, es un medio fundamental para la salvación: a fines de la Edad Media “... el dolor se concibió como un modo de profundizar en el sufrimiento de Cristo en el momento de su más terrible humanidad, el momento de su muerte” (Zubillaga, 2008, p. 43). La hipótesis de Bynum en su libro *Fragmentation and Redemption* es que el castigo del cuerpo no constituía un esfuerzo por dañar o destruir el mismo sino, por el contrario, constituía un intento por alzarlo en vías de la santidad para la obtención de la salvación. De esta manera, al identificar la significación religiosa femenina con la corporalidad y la emocionalidad, se podría decir que las mujeres se salen de una línea esperada de conducta y presentan su propia forma de acercamiento a la divinidad. Este fenómeno venía ocurriendo precisamente a partir de nuevas formas de santidad presentadas a partir del siglo XII, cuyo lineamiento central era la preeminencia de lo femenino y la familia, a partir de la devoción mariana y el culto a la humanidad de Cristo (Zubillaga, 2008, p. 42).

Esto es también sostenido por las autoras del libro *Gender and Holiness*, Sarah Salih y Samantha Riches, las cuales muestran que, a pesar de que la Edad Media ha construido la impresión de un marcado binarismo en los géneros que determina unas relaciones de poder dentro de las cuales las mujeres quedan duramente sometidas, los testimonios de santos e historias hagiográficas demuestran que los límites genéricos resultan más permeables y flexibles de lo que podríamos esperar. Y precisamente la santidad es un estado vinculado con lo sobrenatural, estado cuyas experiencias son protagonizadas, en su mayoría, por mujeres: “The *vitae* of women saints show a higher proportion of supernatural experiences than do those of men ...”. (Cullum, 2021, p. 137). Los milagros vinculados con un control especial del cuerpo y de sus estados se dan, en su mayoría, en los recuentos de las vidas de santas⁶: fenómenos como trances, levitación, estados catatónicos o de parálisis y ayunos milagrosos son atribuidos especialmente a las mujeres. Así también experiencias que desafían el límite de la construcción genérica, como la aparición milagrosa de vello, elemento comúnmente asociado al cuerpo masculino, cubriendo todo el cuerpo de la mujer piadosa, en resguardo de la castidad o de la mirada de los otros. Numerosos testimonios presentan a mujeres piadosas cuya única nutrición provenía de la santa ostia, sin necesidad de tomar alimentos. La presencia de estigmas, a pesar de estar atribuida a Francisco de Asís y a la figura moderna del Padre Pío, siendo estos dos los únicos casos de hombres de los cuales se tiene testimonio de haber presentado las cinco heridas, se volvió rápidamente un milagro femenino a finales de la Edad Media. De esta manera, se puede ver cómo la experiencia religiosa femenina



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

presenta una impronta y significación propias, las cuales se expresan en una corporalidad y espiritualidad particulares.

Un acercamiento a la idea de lo maravilloso en la Edad Media

Definir qué es lo sobrenatural como categoría literaria trae aparejadas ciertas problemáticas. Se puede considerar, para el imaginario común, que lo sobrenatural es fácilmente explicable. Sin embargo, se tiende a una generalización y simplificación que no puede permitirse en un texto cuya composición depende de una brecha temporal significativa con respecto a la lectura moderna. El estudioso de la literatura medieval islandesa, Arngrímur Vídalín, establece dos criterios posibles para pensar lo sobrenatural. Por un lado, un entendimiento del concepto en términos actuales, es decir, como algo que no pertenece al mundo natural y, por ende, no puede existir en la realidad. Esta primera definición constituye una forma de acercamiento anacrónica para los textos medievales. Por esto, Vídalín aconseja al lector adoptar la segunda opción y restringirse a lo que significa “sobrenatural” en el tiempo en que se compuso la pieza literaria a analizar.

Es fundamental entonces la relación de las categorías pertenecientes al conjunto sobrenatural, es decir, lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, con los contextos socioculturales a las que pertenecen. De esta manera, las obras fantásticas ofrecen simultáneamente acontecimientos pertenecientes a los espacios de lo normal y lo anormal⁷. Y, según los códigos culturales elaborados y compartidos en un contexto, esta convivencia de lo normal y lo anormal puede resultar problemática o no problemática. Para Todorov será precisamente el sentimiento de vacilación en el lector lo que le da vida al fantástico, en un tipo de texto en el que algo inexplicable se introduce en la “vida real” (1980, p. 25). Pero cuando hablamos de la categoría de lo maravilloso en un texto medieval y, para el imaginario medieval en su conjunto, nos referimos a hechos anormales que no representan un conflicto para los personajes y los receptores de los textos. Contrariamente al género moderno del fantástico, que, por narrar la irrupción violenta de un hecho extraño o sobrenatural en un mundo real, produce un aprieto en los personajes que experimentan este hecho así como en el lector, cuyas categorías de realidad, lógica y cotidianeidad son puestas, de esta manera, a prueba.

La categoría de lo maravilloso resulta entonces fundamental en la exploración de aquellos textos cuyos elementos sobrenaturales no representan un conflicto en la trama ni en los lectores. Jacques Le Goff (1994) señala que el concepto de lo maravilloso en la Edad Media no se condice con nuestra interpretación actual sobre lo maravilloso. Lo sobrenatural medieval está definido por una compleja intersección de ideas: intervención divina, ángeles, demonios y la idea de otro mundo a partir de la armonía de un cosmos con sus poderes naturales. El concepto de magia se plantea en Occidente desde la época clásica, a partir de la reflexión de Platón sobre los *daimons*, seres que ocupaban un lugar intermedio entre los humanos y los dioses, cuya regulación estaba dada por el cosmos y cada una de sus partes. Sin embargo, ciertos sentimientos de desconfianza eran difundidos desde esa época en relación con lo sobrenatural, ya que se pensaba en esto como un fenómeno extraño, ajeno, procedente de las religiones del Este. Estas ideas serían matizadas, siglos después, por los Padres de la iglesia. San Agustín organizó la jerarquía de los seres sobrenaturales, ángeles y *daimons*, denominados por ese entonces “demonios”, reforzando un tema central del cristianismo: el bien amenazado por las fuerzas del mal, a las que constantemente debe mantener



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

a raya. Lo sobrenatural en la Edad Media indicaba entonces aquello que existía más allá del orden natural y pertenecía a los poderes superiores. Vidalín⁸ destaca la concepción dualista medieval de esta estructura: existían hechos sobrenaturales de doble índole, *miraculosa*, correspondientes con Dios y *magica*, del diablo.

Teniendo presente este imaginario construido a partir de la mentalidad clásica y cristiana de un cosmos ordenado y de un Dios magnánimo que vela en contra de los poderes demoníacos, hay que tener en cuenta la categoría literaria de *mirabilia*, utilizada en plural ya que, para el imaginario medieval, esta palabra designaba un conjunto de cosas, un universo de objetos (Le Goff, 1994, p. 9). El término *mirabilia* implica el verbo *miror*, *mirari*, cuyo centro de significado es la mirada: los ojos bien abiertos en la contemplación de algo extraordinario. Y, en este sentido, Le Goff señala la diferencia entre, precisamente, *mirabilis*, lo maravilloso producido por fuerzas o seres sobrenaturales múltiples, despojado de un carácter cristiano, dentro del cual tenemos lo *magicus* que es lo sobrenatural ilícito, que tendió hacia lo maléfico (la magia negra, por ejemplo) y, por otro lado, lo *miraculosus* (lo maravilloso cristiano puramente dicho), que se caracteriza por hacer desvanecer lo múltiple y la pluralidad de esta categoría, ya que lo extraordinario está producido aquí por un único autor: Dios.

El milagro existe en este *continuum* de lo maravilloso pero es definido como la intervención directa de Dios en el mundo (Saunders, 64). En lo maravilloso cristiano hay una reglamentación y cierta estructura que disuelve una heterogeneidad presente en lo maravilloso precristiano. Se sabe que el milagro es producido por obra de Dios y hay hasta predictibilidad en él. Se espera que el santo cure una enfermedad o exorcice un demonio de un cuerpo ya que, por debajo, está resonando la idea de cierta regularidad perteneciente a un plan divino. Por ende, Le Goff habla aquí de un “vaciamiento” de lo maravilloso. El relato hagiográfico se preocupa por comprender y, de cierta manera, “encauzar” lo sobrenatural en patrones aceptados de santidad. Benedicta Ward sostiene que la necesidad de distinguir milagros cristianos de la magia pagana era un poderoso incentivo para encontrar autenticación en patrones y estructuras reconocidas de milagros, en un período, desde el siglo XII, de auge de colecciones de milagros en santuarios y *Vidas de santos* (1987, p. 168).

Lo maravilloso precristiano y lo maravilloso cristiano se vinculan en las protagonistas. Por ende, hay episodios que marcan uno y otro mundo. Lo cual da a entender la multiplicidad y diversidad de los códigos culturales de la época, donde la sorpresa, el asombro y la fe son emociones que forman parte de categorías útiles en un intento de comprender la realidad. La obra de Dios es una temática presente en estos relatos, lo cual no excluye la presencia de algunos elementos sobrenaturales paganos o mágicos que vuelven más compleja y rica su construcción.

Maravilla y santidad: los casos de Florencia y la emperatriz

El inicio de ambos relatos proclama lo sobrenatural. En *Otas*, el nacimiento de la protagonista es acompañado de una serie de prodigios manifestados en ese día. Lo excepcional está vinculado aquí con cierto aspecto mortífero ya que se produce, además de una lluvia de sangre, la muerte de distintos animales: “E aquel día aveno tan gran maravilla en su naçençia que llovió sangre, onde la gente fue muy espantada. E otrosí se combatieron aquel día todas las bestias que en aquel regno



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

eran, e las aves en el aire, así que todas se pelaron” (Zubillaga, 2008, p. 129)⁹. El conflicto del relato, la boda propuesta por Garsir, el cual pretende a Florencia, también va contra lo natural: “Señor, por Dios, merçet —dixo la infante—, ante me mandat tajar la garganta, ca este casamiento es muy descomunal; la niña con viejo e la vieja con el niño, esto es cosa por ambos pueden parar mientes a mal” (Zubillaga, 2008, p. 134). La negativa de Florencia ante esta propuesta incidirá en la construcción heroica del personaje de Esmeré, el hombre elegido por ella para ocupar el lugar correspondiente en el reino luego de la muerte de Otas, su padre. Por otro lado, la historia de una santa emperatriz profundiza aún más en lo maravilloso cristiano y, dentro de esta categoría, el testimonio del milagro, anunciado en el inicio: “E d’esto vos quiero retraer fermosos miraglos ...” (Zubillaga, 2008, p. 244). El elemento del milagro tiene un gran peso en la trama narrativa ya que, a diferencia del anterior relato, se puede ver la presencia directa de la Virgen en la ayuda del personaje, tópico común en el grupo de narraciones conocido como el “Milagro de la Virgen”.

La belleza es otro punto que mantiene un vínculo con lo sobrenatural ya que las protagonistas ostentan una hermosura excepcional, pues encandilan a toda persona que las contempla. En la piel de Florencia se aprecia una tenue claridad que brilla más que las joyas que luce en sus ropas. Mientras que la claridad es un rasgo característico en los relatos de santas, también se podría vincular el brillo con, quizás, los seres sobrenaturales más conocidos y popularizados en la literatura maravillosa: las hadas. Florencia misma es reconocida como una “fada” por un grupo de hombres con el que se encuentra luego de ser desterrada por Terrín (2008, p. 243). C. S. Lewis señala una de las características principales de estos seres denominados “fairies” en inglés, rodeados por un “bright vividly material splendor” (1964, p. 130). Es este brillo el que está presente en la piel de Florencia, el cual realza su ya evidente belleza. El rasgo de la belleza está presente, a su vez, en el personaje de la emperatriz. Tanto ella como Florencia son descritas como hermosas: “Fermosa fue de dentro, fermosa fue de fuera ...” (Zubillaga, 2008, p. 245). Siguiendo la concepción medieval de la dependencia mutua de las cosas similares¹⁰, la belleza especial que distingue a las princesas se vuelve una marca de la virtud interior, de la santidad, la cual será reforzada más adelante en los romances.

Las cuitas vividas por las mujeres son las mismas en ambos casos, ya que, tanto una como otra son pretendidas sexualmente y, siempre en vías de resguardar la castidad, prefieren la muerte que atravesar esa humillación. Luego de la pretensión sexual, la falsa acusación es el siguiente paso en los dos casos, así como el asesinato de un inocente (la hija del rey de Castillo Perdido y el hijo pequeño del conde), el cual produce la condena a muerte revertida a causa de las plegarias de los personajes femeninos. Esta sentencia se intercambia por el destierro, oportunidad para que las protagonistas sean testigos de más milagros de Dios. Como se mencionó antes, los padecimientos sufridos por las reinas se dan en dos órdenes. La pretensión sexual tiene como consecuencia una “mancha” sobre la buena imagen de la reina, por lo tanto, esta deja de ser modelo de una conducta intachable con respecto al matrimonio y al bienestar del reino. En ambos casos, estas primeras calumnias, que además determinan el inicio del viaje, son enunciadas por los hermanos de los gobernantes. A pesar de provenir del mismo personaje, son recibidas de distinta manera. Mientras que para Florencia la acusación no resulta un impedimento en la confianza depositada en ella por Esmeré, ya que los consejeros lo previenen de la traición de su hermano, la emperatriz por su parte sufre de primera mano la ira de su marido y este, completamente obnubilado por los falsos rumores



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

comunicados por su hermano acerca de las relaciones adúlteras de la reina, se une a las acusaciones contra su esposa y la echa del reino con suma violencia:

Mas, quando la mesquina lo quiso besar, el enperador, ... feriola tan toste en medio del rostro, de tan grant ferida, que dio con ella del palafrén en tierra muy desonradamente, e non la quiso catar; mas llamó dos de sus siervos a grandes bozes, e díxoles: “Tomad esta alevosa e echadle una sog a la garganta, e llevadla rastrando aquel monte al más esquivo logar que ý vierdes, e ý la desmenbrat toda e cortadle los braços con que abraçó por medio...”. (Zubillaga, 2008, p. 289).

En relación con las agresiones ocasionadas contra las protagonistas, los elementos mágicos y milagrosos cumplen un rol fundamental en los argumentos textuales. El sacerdote le ofrece una piedra a Florencia, la cual recuerda las propiedades de las piedras y lo maravilloso precristiano. Este objeto impide el ataque sexual de Miles, el hermano de Esmeré, sobre la joven: “... e otra avía ý, que non ha doncella que la troxiese que pudiese perder su virginidar. Mucho dava la piedra gran castidad, e el que apostóligo la diera a Florençia” (Zubillaga, 2008, p. 197). Plinio estaba convencido del poder de las piedras mientras que Isidoro de Sevilla le dedica un apartado a sus cualidades en el Libro 16 de sus *Etimologías* (Saunders, 2021, p. 102). El estudio de las piedras abarcaba incluso un género literario: el lapidario. La piedra del sacerdote activa su poder sobrenatural contra Miles¹¹, que perdió la movilidad de su cuerpo al intentar propasarse con Florencia. A pesar de que en este texto la piedra es entregada por un miembro de la Iglesia, se vinculaba a las piedras en la Edad Media también con una magia positiva, blanca, natural. Como la planta medicinal entregada por la Virgen a la emperatriz, la piedra con un poder positivo podía ser vista como un signo de la gracia de Dios y una fuerza beneficiosa del universo. Se ve aquí, entonces, la difusa línea entre la magia, una magia blanca, lícita, y la religión, en donde el contacto con lo sobrenatural reside sobre todo en su eficacia.

Pero es Florencia misma la que emana una suerte de “fuerza” sobrenatural que atrae a bestias y hombres junto a sí, la cual actúa cuando es raptada por Miles. Un león aparece a causa de las plegarias enunciadas por la desesperada muchacha. La súbita aparición de unos monos sorprende sobremanera a Miles en su intento de acercarse a Florencia. Aquí, la presencia femenina produce el milagro cristiano (pues es un miembro de la iglesia, como se mencionó antes, el que le otorga un amuleto para resguardar su castidad) pero tiene, también, su propio “poder” inclinado al ámbito sobrenatural. Miles, al ver las apariciones de los animales y notar la influencia sobrenatural en su propio cuerpo, se refiere a ella como una encantadora: “Desfazet aína las caráutulas” (Zubillaga, 2008, p. 204). Asocia a la misma Florencia con el poder sobrenatural y la ve como la causante directa de estas influencias. Yendo aún más lejos en su intento de desenmascarar los poderes extraordinarios de la princesa, Miles procede al martirio de Florencia para que esta confiese su naturaleza sobrenatural. El hermano de Esmeré la hiere para que “desactive”, según él, el maleficio que le lanzó. La suerte de la princesa cambia cuando halla auxilio en el rey del Castillo Perdido. Un ciervo¹² atrae al monarca a donde está Florencia, sangrando su martirio, atada de pies y manos. En un refuerzo claro de la naturaleza ambigua de la joven, lo primero que enuncia el salvador de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

Florencia es: “Si cosa buena sodes, dezítmelo luego” (Zubillaga, 2008, p. 205). Algo en Florencia desconcierta a los que la rodean.

Cuando es desterrada del palacio de Terrín, ocurre el milagro en altamar, al ser llevada en un barco engañada por Clarenbaut. Durante el ataque de Escot, uno de los marineros del barco, Florencia ruega a Dios que proteja su virtud. La plegaria es escuchada, una tormenta sobreviene y destruye el barco pero ella se salva y llega a tierra. En este lugar, Florencia es acogida en un convento donde obrará milagros. Su fama será tan difundida que hará que vuelva a encontrarse con sus adversarios, ahora enfermos de lepra, en busca de una cura. Esto también la acercará al príncipe Esmeré, quien busca una cura para su herida, restableciendo así un orden esperado: “En la Edad Media el papel político de la reina está muy ligado al cuerpo físico, pues su función es concebir herederos que garanticen la sucesión política y la estabilidad social” (Zubillaga, 2008, p. 132). Y esta será la diferencia fundamental entre los personajes. Mientras que en el relato de Florencia el orden social vuelve a estabilizarse al final de la narración, la emperatriz produce un quiebre paradigmático al dedicarse a la contemplación por el resto de su vida, al punto de emparedarse voluntariamente.

Como es común en este grupo, en el relato de la emperatriz también hay un episodio de una tormenta en el mar. Cuando los marineros pretenden mancillar el cuerpo femenino, ocurre el primer milagro de una serie presentada en esta parte: se escucha la voz de un ángel que los detiene. Asustados, los marineros dejan a la emperatriz sobre una roca en medio del mar y este espacio será testigo del lamento de la reina, el cual marca el momento culminante de sufrimiento. Luego de tres días de soledad y de numerosas plegarias, la joven tiene una visión de la Virgen, la cual cura sus heridas, cansancio y hambre: “La sabrosa Virgen, pura e limpia, la enperatrís de todo el mundo... veno confortar a la enperatrís sobre la peña do seía; e mostrósele en visión tan clara que semejaba a la enperatrís que la mar era esclareçida de la claridat de su faz ...” (Zubillaga, 2008, p. 274). El objeto mágico, la hierba milagrosa, en este caso, es provisto de forma directa por la virgen y con este el personaje emprenderá el camino de su conversión. Se presenta el milagro vinculado con la preservación del cuerpo, rasgo central de la asistencia divina ya que el milagro incide principalmente en lo físico, tiene que ver con el cuerpo y sus marcas (Saunders, 2021, p. 207). Así como Florencia, la emperatriz curará a los leprosos que halle en distintas peregrinaciones.

Aquí se ve la reducción de las fuerzas sobrenaturales a un único centro que es María, figura mediadora entre Dios y la humanidad. Ya era común en los relatos hagiográficos la presencia de María como gentil intercesora de los hijos de Dios, madre que le ruega a su hijo por las víctimas del pecado. La enfermedad y la curación son temáticas recurrentes en los romances y, en estos casos, es significativa la presencia de la lepra como penitencia de los agresores de las heroínas ya que se trataba de una enfermedad de mucha resonancia en la Edad Media, entre el rechazo y la conmiseración¹³, asociada en el Antiguo Testamento, en Levítico 13 y 14, con los defectos morales y especialmente con la lujuria: pecado vinculado a los personajes masculinos de estos relatos. El sufrimiento físico de las protagonistas se nivela con el posterior sufrimiento masculino, asociado a la penitencia, como consecuencia del pecado de la falsa acusación.

Consideraciones finales



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

Lo sobrenatural se da de manera explícita en ambos textos y constituye un rasgo significativo en la construcción de las protagonistas y sus acciones. La presencia de Dios se da en *Otas* a través de mediaciones, objetos y personajes que influyen en la sucesión de hechos. Los poderes curativos de Florencia podrían conectarse con la presencia divina pero la joven tiene una sensibilidad demostrada desde el principio, una afinidad con lo sobrenatural. A pesar de ser una “mediadora” del poder de Dios, hay elementos precristianos vinculados con Florencia. El contacto con lo sobrenatural cristiano es un recurso para encauzar al personaje de vuelta al orden social. Florencia presente, en su conversión, que se volverá a encontrar con Esmeré, y ese es su íntimo deseo por el cual reza. La piedra de la castidad, elemento vinculado al cristianismo, la resguarda de perturbar ese orden: no debe perder su virginidad, debe yacer con el rey y engendrar herederos. Florencia tiende a lo maravilloso precristiano (desorden, paganismo, fuerzas naturales) pero regresa a una estructura cortesana. Mientras que Florencia posee el poder de curación santa, la emperatriz concentra sus energías en la intercesión de Dios. Es a través de la piedra milagrosa de María que cura a los enfermos pero, a pesar del intento del mantenimiento del orden, es como si su fe la condujera por el camino inverso¹⁴, a romper el orden social establecido, abandonando a su esposo y eligiendo una vida de contemplación.

La representación de las mujeres consideradas santas y sus esfuerzos por obtener un lugar dentro del espacio religioso oficial fueron tomando mayor cauce a partir del siglo XII. Servirse de sus rasgos y acciones particulares así como de la construcción de imágenes de la femineidad, emocionalidad e intimidad afectivas constituye un intento por fundar sus propias relaciones dentro del discurso religioso medieval. La posición y reconocimiento de santa efectivamente plasmaba esto: alcanzar la imitación de Cristo por la devoción reflejada en cada acción. Esto también implicaba salirse de los patrones regulares de comportamiento, así es como las mujeres exploraban ese universo “otro” de la regla masculina. La castidad, el control sobre el cuerpo, el cuidado y la influencia sobre otros son solo algunos ejemplos del alcance de esta figura. Lo cual refuerza la idea de la santidad como un estado de disrupción (Riches y Salih, 2005, p. 5). Por ende, la subjetividad de los personajes se desarrolla de diferentes maneras, tanto para la emperatriz como para Florencia de Roma, presentando ambas sin embargo una marca sobrenatural, un contacto con la santidad. En ambos casos, las protagonistas van sorteando sus dificultades a través de objetos, ayudantes y, en algunas ocasiones, la asistencia divina otorgada de manera directa. Y esta ayuda, e incluso, el contacto con la magia y el milagro por parte de las jóvenes, están aludiendo todo el tiempo a un mensaje moral de imitación cristiana: la demostración de la paciencia frente a los padecimientos y las adversidades presentadas, el mantenimiento firme de la fe y la confianza en la ayuda de Dios. La espiritualidad se da aquí en relación con la afectividad femenina, y las heroínas son las que demuestran ser firmes defensoras de la fe y modelos de imitación. El contacto con lo sobrenatural refuerza esa posición superior asociada comúnmente con la figura de la santa. Y precisamente la potencialidad de estos relatos radica en la representación de lo sobrenatural en su vínculo con los personajes femeninos. La línea de lo sobrenatural es difusa y, ya sea mujer mágica o santa, la presencia femenina es el punto central en estos romances hagiográficos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

Referencias bibliográficas

- Alcatena, M. E. (2017). *Revista Melibea*, 11, 73-88.
- Barrenechea, A. M. (1972). *Revista Iberoamericana*, XXXVIII (80), 391-403.
- Bynum, C. W. (1992). *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* [Fragmentación y redención: ensayos sobre el género y el cuerpo humano en la religión medieval]. New York: Zone Books.
- Cullum, P. H. (2021). Gendering charity in medieval hagiography [La caridad genérica en la hagiografía medieval]. En S. Salih y S. Riches (Eds.), *Gender and Holiness: Men, women and saints in late medieval Europe* (pp. 135-152). New York: Routledge.
- Frazer, J. (2009). Chapter 4: Magic and Religion [Capítulo 4: Magia y religión]. En Autor, *The Golden Bough* (pp. 43-52). Nueva Zelanda: The Floating Press.
- Le Goff, J. (1994). Lo maravilloso en el Occidente medieval. En Autor, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa.
- Lewis, C. S., (1964). The Longaevi [Los Longaevi]. En Autor, *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lozano-Renieblas, I. (julio, 1998). *El encuentro entre aventura y hagiografía en la Edad Media*. Trabajo presentado en XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid.
- Martínez, A. (2021). *Eikón/Imago*, 11, 261-272.
- Riches, S. y Salih, S. (Eds.). (2021), *Gender and Holiness: Men, Women and Saints in late medieval Europe* [Género y santidad: hombres, mujeres y santos en la Europa tardomedieval]. New York: Routledge.
- Rico, F. (1997). *Romance Philology*, 41, 151-169.
- Saunders, C. (2021). *Magic and the Supernatural in Medieval English Romance* [La magia y lo sobrenatural en el romance inglés medieval]. Suffolk: Woodbridge.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: La Red de Jonás Premia Editora.
- Vidalín, A. (2016). Some thoughts on the Supernatural, the Fantastic and the Paranormal in Medieval and Modern literature [Algunas reflexiones sobre lo sobrenatural, lo fantástico y lo paranormal en la literatura medieval y moderna]. En T. Kuusela y G. Maiello (Eds.), *Folk belief and Traditions of the Supernatural* (7-26). Copenhagen: Beewolf Press.
- Ward, B. (1987). *Miracles and the Medieval Mind: Theory, record and event 1000-1215 Middle Ages* [Los Milagros y la mente medieval: Teoría, testimonio y eventos de los años 1000-1215 de la Edad Media]. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Weinstein, D. y Bell, H. (1982). *Saints and Society* [Santos y sociedad]. Chicago: University of Chicago Press.
- Zubillaga, C. (Ed.). (2008). *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*. Buenos Aires: Secrit.
- Zubillaga, C. (2008). Otas de Roma. En Autor, *Antología castellana de relatos medievales* (pp. 128-140).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Zubillaga, C. (2008). Una santa enperatrís. En Autor, *Antología castellana de relatos medievales* (Ms. Esc. h-I-13) (pp. 140-153).

Notas

¹ Carina Zubillaga (2008) propone en su edición al manuscrito escurialense el concepto de “romance hagiográfico” para referirse a este tipo de relatos ambiguos, teniendo en cuenta estudios previos como el de Isabel Lozano-Renieblas (2003), que dice que los romances se apropian de los recursos hagiográficos, los cuales introdujeron en la Edad Media el eco de la novela griega de aventuras. Al producirse esta mixtura, la hagiografía cede a la mujer como protagonista de la aventura y la trama está atravesada por una afectividad femenina de la cual carecen las narraciones épicas y los romances caballerescos.

² Maier y Spaccarelli (1982) sentaron las bases para caracterizar el Ms. h-I-13 como una antología.

³ Es el de Guillelme el relato “bisagra” por así decirlo. Ubicado inmediatamente después de Plácidas, que es una *Passio*, mantiene una relación con la leyenda del santo romano en tanto se repiten elementos como la cacería del ciervo, pero se produce cierta relegación del elemento religioso en pos del mantenimiento de un orden estamental. Además, Guillelme no atraviesa ninguna conversión porque ya es cristiano al principio del relato.

⁴ Es importante destacar aquí los aportes de María Eugenia Alcatena (2017) sobre el tema de lo femenino en relación con las formas de lo sobrenatural. En su trabajo “Magia y milagro al auxilio de la virtud femenina en dos relatos castellanos de principios del siglo XIV (Otas de Roma y Cuento de una santa enperatrís)” Alcatena realiza un recuento de los hechos sobrenaturales presentados en estos relatos del Ms. h-I-13, planteando la subordinación de la magia o de lo maravilloso folclórico al milagro. A su vez, entiende la hibridación entre hagiografía y romance como un resultado del tratamiento literario de los elementos milagrosos y sobrenaturales, los cuales se relacionan y confunden entre sí.

⁵ El libro de ensayos *Gender and Holiness*, del año 2021, indaga precisamente cómo la religión y la santidad son nociones vinculadas con el género a partir de distintos testimonios tardo medievales.

⁶ Véase “The female body and religious practice” (1992) de Caroline Walker Bynum.

⁷ Ana María Barrenechea (1985) es una de las precursoras del estudio de lo fantástico en la Argentina y para ella resultan cruciales tanto los hechos presentados en el texto literario como las maneras en que se narran esos hechos. Barrenechea, a diferencia de Todorov, se centra en la problematización de la convivencia entre hechos normales y anormales, y no la duda acerca de su existencia. La literatura fantástica quedaría definida como aquella que presenta en forma de problema hechos “a-normales”, “a-naturales” o irreales (p. 393).

⁸ El autor prefiere el término “paranormal” para referirse a aquello que amenaza el límite de lo explicable y que se sale de la experiencia normal; ya que este no implica la creencia en aquello que denomina, lo cual podría resultar problemático en lecturas que corren el riesgo de resultar anacrónicas.

⁹ Utilizaré la edición de Carina Zubillaga del Ms. Esc. h-I-13.

¹⁰ Frazer (2009, 15) señala dos principios fundamentales del pensamiento primitivo en relación con la magia: la ley de la similitud y la ley del contagio. La ley de la similitud establece que lo semejante produce lo semejante, o que el efecto evoca la causa: una asociación de ideas en estrecho enlace. De ahí que las protagonistas sean bellas por fuera, porque esa belleza indefectiblemente alude a una belleza interior, una especial virtud.

¹¹ Según la tradición de la magia natural y las propiedades de las piedras, el azabache es la piedra vinculada con la infidelidad y la virginidad (Saunders, 2021, p. 102).

¹² La aparición del tópico de la cacería del ciervo, además de aludir a la tradición caballeresca del romance, recuerda las historias anteriores en el códice, las de Plácidas y Guillelme, lo cual refuerza aún más la apreciación de este códice como una serie unitaria.

¹³ Martínez señala la particular tensión en la que se encontraba la figura del leproso dentro de la sociedad medieval. Por un lado, en su calidad de enfermo, era considerado una representación del Cristo sufriente, y movía a compasión por ello. Por otro lado, la enfermedad simbolizaba la marca del pecado y generaba un profundo rechazo en aquellos que lo rodeaban.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. Nº 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

¹⁴ Weinstein y Bell señalan que, mientras que en los siglos XI y XII se moldeó un tipo de santidad particular, masculina y afín a los lineamientos de la Iglesia en su empresa de las Cruzadas, a partir del siglo XII esto se diluye con los órdenes mendicantes y un tipo de espiritualidad más flexible y accesible a las mujeres: “In the fourteenth and fifteenth centuries especially, when church leadership faltered, saints’ cult gave expression to innovative forms of piety that served the needs of lay people” (Weinstein and Bell, 1982, p. 4).

¹⁴ “Women’s eucharistic devotion was the devotion of those who receive rather than consecrate, those who are lay rather than clergy, those whose closeness to God and whose authorization to serve others come through intimacy and direct inspiration rather than through office or worldly power” (Bynum, 1992, p. 137).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sofía Battilana. Mujer, milagro y magia medieval en dos relatos del manuscrito h-I-13, pp. 292-305.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41223>

Eres falsa y embustera. El concepto de la mala mujer en el cancionero de Los Chichos

Juan Carlos Rodríguez-Centeno

Universidad de Sevilla, Sevilla, España

ORCID: 0000-0002-6838-6064

jcrodri@us.es

Isabel Jorquera-Fuertes

Centro Universitario EUSA, Sevilla, España

ORCID: 0000-0003-4224-652X

isabelkarisma5@gmail.com

Recibido: 13/09/2022. Aceptado: 08/03/2023

Resumen

Los Chichos fueron uno de los grupos musicales más populares durante la Transición y la década de los ochenta. La cultura popular asocia esta formación con canciones sobre la cárcel y la drogadicción; no obstante, hemos comprobado en la discografía analizada (1973-1989) que la temática más habitual está protagonizada por la mala mujer. En este artículo el objetivo es estudiar la personalidad de la mala mujer: cómo es, qué actos desarrolla y sus consecuencias. La metodología empleada es el análisis de contenido mixto, con técnicas cuantitativas y cualitativas. Hemos analizado 43 canciones donde aparece la figura de la mala mujer. La conclusión más importante es que la mala mujer engaña y abandona a su pareja, y esto supone un grave atentado a la ley gitana, en la que la familia es el pilar social más importante. Otra de las conclusiones relevantes es que la conducta de la mala mujer la lleva a la perdición, jamás podrá ser feliz en el futuro. La consecuencia más extrema es la violencia de género, el asesinato de la mujer que traiciona.

Palabras clave: *Chichos, mala mujer, música popular, violencia de género*

You are false and deceitful. The femme fatale concept in the songbook of The Chichos.

Abstract

Los Chichos were one of the most popular musical bands during the Spanish Transition in the 80's. Pop culture usually associates this group with songs about prison and drug addiction.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

However, in the analyzed discography (1973-1989), we have observed that the *femme fatale* figure is actually their main focus. In this article, we will revisit this archetype; what it is, what sort of events come out from it and their consequences. The methodology used is mixed content analysis, employing both quantitative and qualitative techniques. We have analyzed 43 songs where the figure of the *femme fatale* appears. The most significant conclusion is that the "bad woman" deceives and abandons her partner, which is in direct conflict with Gipsy Law, where family is the most important pillar. Another noteworthy finding is that the behavior of the "bad woman" ultimately lead her to her downfall, preventing her from finding happiness in the future. The most extreme consequence is gender-based violence, the murder of the treacherous woman.

Keywords: *Chichos, femme fatale, popular music; gender violence*

Introducción

Los Chichos fue una de las formaciones musicales más exitosas y populares durante la segunda parte de la década de los setenta y los ochenta. Aunque todavía continúan en activo, este trabajo se centra en el período que abarcó la formación original (1973-1989). El trío estaba formado por Juan Antonio Jiménez "Jeros" y los hermanos Julio y Emilio González Gabarre. A partir de la separación del primero¹, principal compositor del grupo, para iniciar una efímera y frustrante carrera en solitario, la formación entró en una época de decadencia caracterizada por la edición de discos recopilatorios de éxitos antiguos y algunas grabaciones originales que apenas tenían repercusión.

El trío fue pionero en la popularización de un estilo que aún a día de hoy carece de una etiqueta concreta y definida: desde la inclusión en un término muy genérico como "rumba" (Del Val, 2017, p. 29) hasta derivados como "rumbita de baile" (Pardo, 2005, p. 234) o "rumba discotequera" (Fraile, 2013, p. 195). Luis Clemente, uno de los mayores expertos en el flamenco y sus múltiples hibridaciones, lo denomina con varios términos, como "flamenco-pop", "rumba suburbial" o "rumba rock", y en estas etiquetas entrarían todas aquellas formaciones que "bajo música netamente urbana expresan su reivindicación del flamenco eléctrico y la denuncia del entorno, con barrera de textos pobres. Dramatismo sobre drogas y amores canallas. Exagerada rumba-verité frente a la de playa y sol". En relación con Los Chichos, afirma que "convierten la rumba gitana en música urbana, con acento dramático" (Clemente, 1995, pp. 73-75).

En líneas generales el estilo musical, independientemente de los textos, se caracterizaba por ejecutar la rumba clásica con los instrumentos del *pop-rock*: guitarras y bajo eléctrico, batería y el protagonismo de los teclados. El éxito de Los Chichos, cuyo segundo single, *Ni más, ni menos*, llegó a estar 14 semanas en las listas de ventas en 1974 (Salaverry, 2015, p. 173)², provocó que "al cabo de unos meses surgieran de forma espontánea decenas de formaciones similares, algunas de las cuales se convertirán en grandes éxitos de ventas y darán a esta música una dimensión social" (Pardo, 2005, p. 234).

El trío procede del barrio madrileño de Vallecas, que, junto con los barrios de Pan Bendito y Caño Roto, con gran presencia de población gitana, acunaron un género que se nutrió temáticamente de un entorno donde la única ley era la supervivencia, y a quienes podían sobresalir y brillar, como Los Chichos o Los Chunguitos, entonces el orgullo de barrio los elevaba a la categoría de mitos populares.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Su ascenso a la fama coincidió con un período convulso de la sociedad española. Por un lado, el final de la dictadura y la llegada de la democracia; por otro lado, la crisis económica provocada, a su vez, por la crisis del petróleo de 1973, que tuvo unos efectos devastadores sobre la industria nacional y el aumento del paro obrero. La virulencia que la crisis tuvo en los barrios del extrarradio de las grandes urbes y la irrupción de la heroína nutrieron el caldo de cultivo definitivo de la aparición del delincuente juvenil: el quinqui. Del Val describe esta figura de la siguiente manera:

Hijos de la migración, crecidos en barrios aislados y mal acondicionados, con escasa formación académica y sin oportunidades laborales, con mucho tiempo libre y pocos recursos económicos, sin oferta cultural más allá de los bares, los billares, las discotecas y las tragaperras. (2017, p. 197).

A lo que habría que añadir el gran escaparate de una emergente sociedad de consumo a través de la televisión y la publicidad, que ofrecía un mundo de ensueño colmado de automóviles, motos, chicas, joyas, etcétera, al alcance de la mano, y decidieron ir a por él.

Los Chichos compusieron e interpretaron la banda sonora de *El Vaquilla*, una película de José Antonio de la Loma, estrenada en 1985 y centrada en la figura de Juan José Moreno Cuenca, uno de los delincuentes juveniles más célebres de la época. El fenómeno de la delincuencia y las drogas empezaron a aparecer en la discografía del grupo de forma habitual a partir de los primeros años ochenta (con la excepción de *Quiero ser libre*, su primer single, y de “La historia de Juan Castillo”, que aparece en su primer LP de 1974), con canciones como “Ni tú, ni yo”, “Dónde vas”, “Por buscar una salida”, “Maldita droga” o “En vano piden ayuda”, donde encontramos la significativa estrofa: “Su nombre es heroína, otros le llaman caballo, pero yo le llamaría la maldición del diablo”.

Aunque en el imaginario popular es común asociar el universo temático musical de Los Chichos (y otros grupos similares, como Los Chorbos o Los Calis) con la marginación, las drogas, la delincuencia y el ámbito carcelario, hemos podido comprobar, al menos en el período estudiado, que no es la temática más recurrente y que la mayoría de las canciones se centra en el clásico amor/desamor. Por ejemplo, en los tres primeros discos la figura de la mala mujer aparece en dieciocho ocasiones, mientras que solo cuatro tienen referencias a la cárcel o a la droga.

En los últimos años, y tras una época de ostracismo por parte de los medios de comunicación y la industria musical, Los Chichos y su influencia han sido reconocidos y reivindicados. En el año 2015, actuaron en el Festival Viñarock y al año siguiente, en el Primavera Sound, uno de los festivales *indies* más importantes de España.

La música popular española en el ámbito universitario

Kiko Mora y Eduardo Viñuela, editores del volumen colectivo *Rock in Spain*, denuncian que “el rock en nuestro país haya sufrido durante mucho tiempo una incompreensión dentro del entorno mediático, discográfico y académico, que no se corresponde con el amplio número de aficionados con el que cuenta” (2013, p. 11). En el ámbito académico, esto se extiende a la mayoría de la música popular en general, no solo al *rock*, y en particular al período en el que se incardina nuestra investigación, es decir, la Transición y la década de los ochenta.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Aunque hemos de constatar que en los últimos años se ha observado un creciente interés por parte de profesores y profesoras e investigadores e investigadoras universitarios por el estudio de la música popular a nivel internacional y nacional. Como afirma Eduardo Viñuela:

El interés que en los últimos años han despertado las músicas populares urbanas en el campo de la investigación académica ha revertido de forma natural en su inclusión en las aulas universitarias. Si bien hace medio siglo era prácticamente imposible encontrar una institución de educación superior que incluyera este repertorio como materia de sus planes de estudio, en la actualidad cada vez son más las titulaciones que incluyen asignaturas en las que, de forma directa o indirecta, las músicas populares urbanas se abordan desde diferentes enfoques. En este sentido, la interdisciplinariedad que caracteriza a este campo de investigación explica la disparidad de titulaciones y las diferentes perspectivas desde las que se enseña en los grados y postgrados de musicología, educación, sociología, comunicación, industrias culturales, etc. (2018, p. 5).

En el estudio del período que nos ocupa, nos parece fundamental el libro de Fernán del Val: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición* (2017). Tanto en esta obra como en *Rock in Spain*, el término *rock* no se limita al estilo musical que identificamos como *rock and roll*, sino a todas las ramas del árbol genealógico que tuvo su origen en Estados Unidos en los albores de la década de los cincuenta, que llegó a España a finales de esa década y que incluye escenas tan diversas como el *rock* urbano, el *rock* andaluz, el *heavy metal*, la nueva ola madrileña, el *rock* progresivo, el punk, etcétera. Centrados en esta etapa histórica de la Transición y los años inmediatamente posteriores, también hay que destacar las investigaciones de Héctor Fouce (2006, 2009) y de este mismo autor junto con Juan Pecourt (2008).

En relación con el estudio de escenas particulares, podemos reseñar la tesis doctoral de Fernando Galicia sobre el *heavy metal* nacional (2015), la tesis de Sara Arenillas centrada en el *glam rock* (2017), la de Diego García Peinazo sobre el *rock* andaluz (2016), la investigación de Francisco Javier Campos sobre la música popular gallega (2009) y el trabajo de Eduardo García Salueña sobre el *rock* progresivo (2014).

Como podemos constatar, la investigación universitaria de la música popular en España en el período estudiado gravita en torno al *rock* y sus derivados. Sin embargo, en la misma época conviven varias escenas musicales que no han suscitado (todavía) el interés de académicos y académicas e investigadores e investigadoras, pese a su evidente protagonismo comercial y popular. Al respecto, Luis Clemente afirma:

La gente del rock ve el flamenco-pop como algo artificial, un montaje algo hortera de las compañías discográficas. Vendieron mucho en su tiempo, razón de más para ser desacreditados por un público que hacía triunfar en el mercado internacional a los grupos más sofisticados. (1995, p. 69).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Son escasos los estudios rigurosos centrados en esta escena. Al margen de Clemente, podemos destacar el capítulo de Enric Folch (2013) en el volumen colectivo *Made in Spain*. Más referencias sobre Los Chichos y otros grupos similares, como Los Chunguitos o Rumba 3, aparecen en investigaciones centradas en la música cinematográfica de los setenta y ochenta, más concretamente en el denominado cine quinqué, que reflejaba el ya citado fenómeno de la delincuencia juvenil urbana en la Transición (Fraile, 2013; Leal, 2018).

Los estudios de género focalizados en la música popular contemporánea en España también han conocido un creciente interés en estas dos primeras décadas del nuevo siglo, y entre ellos hay que resaltar la producción de Virginia Guarinos con sus diversas publicaciones, que abarcan desde la copla al videoclip (2008, 2009, 2011, 2012); las aportaciones de Laura Viñuela sobre la construcción de la identidad de género desde planteamientos teóricos feministas (2003) y su estudio de caso sobre la canción de Alejandro Sanz “¿Y si fuera ella?” junto con Gloria Rodríguez (2005). Hay que destacar también el trabajo de Silvia Martínez (2003) sobre las imágenes de género en el *rock* y el *heavy metal*. Entre las investigaciones más recientes de relevancia para nuestro estudio, citaremos las publicaciones sobre la violencia contra las mujeres en la música popular de María Gómez, Jaime Hormigos y Salvador Perelló (2018, 2019), y de María Gómez y Rubén Pérez (2016).

Objetivos y metodología

Los Chichos son de etnia gitana, y algunas de sus canciones reflejan la cosmovisión del pensamiento gitano más tradicional en relación con la mujer. Por ejemplo, el tema de la sacra virginidad femenina hasta el matrimonio aparece en la canción “Ni más, ni menos”: “El cristal cuando se empaña, se limpia y vuelve a brillar... la honra de una mocita se mancha y no brilla más”. En “Perdió su pañuelo”, se evidenciaba el estigma social y la marginación de la mujer joven que “se fue por la mañana, con una mancha negra que nadie le quitaba, se fue llorando buscando en la familia, calor humano y nadie la quería... son las murallas de unión y de respeto, la ley gitana castiga sin consuelo”.

Uno de los arquetipos que aparece con asiduidad en el cancionero del trío es la figura de la mala mujer, como así vemos en títulos como “Mujer cruel”, “Eres falsa y embustera” o “Perversa”. El objetivo de este trabajo es analizar el concepto de esta mala mujer, cómo es físicamente y cómo es su actitud, qué actos la convierten en malvada y si su conducta tiene consecuencias en su vida.

En este trabajo utilizaremos el análisis de contenido mixto con técnicas cuantitativas, que nos permitan contabilizar palabras (sustantivos, adjetivos y verbos) y expresiones que hagan referencia a la mala mujer, y técnicas cualitativas, que nos permitan determinar núcleos categoriales sobre los que posteriormente establecer interconexiones e interpretaciones. Hemos tomado como principales referencias para el diseño metodológico dos trabajos que analizan las canciones populares. El artículo más reciente es de Albacete-Maza y Fernández-Cano (2019), centrado en canciones infantiles españolas, y el segundo es obra de Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2002), en el cual analizan las relaciones de género en una muestra de canciones populares.

Como ya hemos señalado, el período por estudiar (1973-1989) comprende 14 discos de larga duración (LP) que suman una cifra de 142 canciones. Hemos encontrado referencias a la mala mujer en 43 canciones, lo que supone un 30,3 % del cancionero. Hemos agrupado estas referencias en tres núcleos categoriales:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- a) Descripción y definición de la mala mujer. En este apartado hemos incluido sustantivos y adjetivos, aunque también alguna expresión calificativa, como “alma de fiera” y “no tienes conciencia” (Tabla 1).
- b) Acciones. Aquí los términos elegidos son verbos que reflejan los actos ejecutados por la mujer que la categorizan como mala. En este caso hemos agrupado algunos verbos que son sinónimos y reflejan la misma acción. Por ejemplo, en el término “abandonar” hemos incluido “marchar”, “irse” y “dejar” (Tabla 2).
- c) Consecuencias. En este grupo seleccionamos expresiones, sentencias, frases del habla cotidiana, etcétera, que indican los efectos derivados de las acciones anteriores, ya se hayan producido estos efectos o sean deseados por la víctima y sigan en proceso latente o potencial. En este caso, para una mejor categorización de las consecuencias, hemos establecido cinco subcategorías: 1. Ausencia de amor en el futuro; 2. Amenazas/violencia; 3. Maldiciones; 4. Olvido y alejamiento; 5. Sufrimiento y dolor (Tabla 3).

Tabla 1.

Descripción y definición

Mala	5 menciones
Orgullosa	4 menciones
Falsa	3 menciones
Caprichosa	2 menciones
Bonita	2 menciones
Bella	2 menciones
Embustera, egoísta, ambiciosa, ingrata, infiel, cruel, perversa, vanidosa, maldita, <i>malvá</i> , codicia, <i>perdía</i> , interesada	1 mención
No tienes conciencia	1 mención
Alma de fiera	1 mención
El alma la tienes negra	1 mención
Mujer de noche	1 mención
Lindo pelo, linda boca	1 mención

Tabla 2.

Acciones

Engañar	16 menciones
Abandonar	14 menciones
Burlar	6 menciones
Destrozar (la vida)	4 menciones
Mal comportamiento	3 menciones
Traicionar	2 menciones
Amar por interés	2 menciones
Hacer daño	2 menciones
Provocar	2 menciones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Buscar la ruina, destruir, arrastrar, mal pagar, dominar, matar (figuradamente)	1 mención
---	-----------

Tabla 3.

Consecuencias. Subcategorías

Ausencia de amor en el futuro	16 expresiones
Amenazas/violencia	7 expresiones
Olvido y alejamiento	8 expresiones
Maldiciones	6 expresiones
Sufrimiento y dolor	6 expresiones

Señalan Eduardo Viñuela y Laura Viñuela:

Las mujeres son caracterizadas como “malas” en las canciones cuando no se acomodan a los preceptos de la feminidad patriarcal. En consecuencia, llevan a cabo actos que ponen en peligro la estabilidad del sistema y minan el poder de los hombres que están a su lado, lo que las hace merecedoras de un castigo. (2008, p. 306).

Estos castigos-consecuencias en nuestro estudio los encontramos de cinco tipos:

- Ausencia de amor en el futuro. Esta consecuencia puede ser, a su vez, de dos tipos. Por un lado, una ausencia absoluta: “a ese corazón tan malo, no encontrarás quien lo quiera” o “a tu lado no hay quién esté”. La segunda modalidad es la posibilidad de que la mujer encuentre amor, pero nunca llegará a la plenitud ni alcanzará la felicidad del amor abandonado: “no encontrarás a otro hombre, tanto como yo te quiero”, “que pueda ser compañera, que nunca seas feliz con otro hombre cualquiera”, “has tenido mil amores, pero a ninguno has querido, porque tú no encontrarás un cariño como el mío”.
- Amenazas/violencia: Un hecho muy llamativo es que la mayoría de expresiones violentas aparezcan en lengua gitana o caló, como “a lo mejor un día te tengo que tasabar” (matar), “la pego un pucharno” (puñalada) y “como yo te dikele (vea) te maro (mato) sin compasión”. Aunque también encontramos algunas en castellano: “cuando te vea sola por la calle, niña bonita te vas a enterar” y “si te marchas de mi vera, vas a saber lo que es bueno”.
- Olvido y alejamiento: Hemos visto anteriormente que “la ley gitana castiga sin consuelo”, y en una sociedad con fuertes nexos tribales la expulsión del grupo y la condena al olvido se configuran como penas de rigor extremo: “Quiero olvidar todo el pasado que tuve contigo”, “vete y déjame vivir tranquilo”, “el pasado se muere”, “ahora ya no siento nada, el pasado lo olvidé”.
- Maldiciones: Otro de los estereotipos en la cultura tradicional caló e integrante de las leyes gitanas es la utilización de maldiciones en las disputas y enfrentamientos. Según afirma Fuentes Cañizares, para “los gitanos, la creencia en el poder mágico de las maldiciones tiene su fundamento principal en el sistema legal gitano de tradición oral que actúa como un código autónomo que garantiza la protección y organización de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sociedad gitana” (2011, p. 4). Cuando esa sociedad se siente amenazada en uno de sus pilares clásicos, la lealtad y fidelidad de la mujer gitana al hombre gitano, la mujer se hace acreedora de maldiciones, como “que mal fin tenga tu mala persona”, “mala ruina tenga tu amor” y “algún día pagarás todo el daño que me hiciste”.

- Sufrimiento y dolor: El último destino de la mala mujer es penar por su conducta, sufrir “de dolor y agonía” y hasta llorar “gotas de sangre”. En ninguna de las canciones analizadas, esta mujer tiene un final feliz, ni siquiera una vida distinta. Podemos afirmar que las maldiciones se ven cumplidas y “ahora te veo llorar”.

Te vas, me dejas... y me abandonas

La mala mujer en el cancionero de Los Chichos se caracteriza mayoritariamente por engañar y abandonar a la pareja. “Si tanto me querías, para qué me engañaste, te tuve como mía, y al final me traicionaste”, “solo me queda el recuerdo de aquella noche, yo te vi con otro hombre bajar de un coche, yo me quedé prendido, porque mi gran cariño abandonó mi hogar”. En un exhaustivo estudio sobre la identidad del pueblo gitano, los autores concluyen con que “la familia es el elemento cultural que mejor define al gitano, en este sentido, un gitano/a no puede vivir sin su familia, sin los valores que ésta le transmite y le enseña” (Giménez, Comas y Carballo, 2018, p. 174). Que la mujer engañe y abandone a su marido y el hogar se configura, en consecuencia, en la mayor afrenta que puede sufrir un gitano, y de esto concluimos que es el motivo de la reiteración del asunto engaño/abandono en la discografía del trío vallecano.

En algunas canciones no aparece la causa del engaño, simplemente se cita: “te fuiste de mí, sin decir ni palabra”, “tienes bonito semblante, pero no vales para nada, quién me lo iba a decir a mí, que con otro me engañabas”, e incluso se llega a generalizaciones como “las mujeres se burlan del querer... que si te guías de ellas, te llevarán a la deriva”. Esta conducta puede en ocasiones convertirse en un hábito, en una característica que podíamos calificar como congénita. Así, en una canción con un título muy significativo, “Ella te abandonará”, el abandonado narra las advertencias y el futuro que le espera a su nueva pareja: “te pasará lo mismo que a mí, ella te abandonará, te toca sufrir a ti... piensa un poco y ya verás, porque el calor que te da, lo cambiará por otro amor, lo mismo que me hizo a mí”.

En otros temas sí aparece la causa del engaño y el abandono: “yo la quiero por amor, y ella por el interés”. Con esta motivación económica es evidente que la mala mujer decida cambiar de pareja cuando aparece en su vida un beneficio mayor al que obtiene con su actual compañero: “algo me dijo que me engañaba, que con el payo me traicionaba... con ese jambo (payo) que vive enfrente, que tiene coche y tiene dinero, la gitanilla lo camelaba, porque le daba el bolsillo lleno”. “El querer de esta gitana lo vendió por interés... lo que yo te daba no te convenía, y así de momento cambiaste la vida”. No obstante, como hemos señalado, este cambio al final no tiene consecuencias felices, “yo conocí a una mujer, se casó por el dinero, nunca pudo ser feliz, maldiciendo aquel momento”. La conclusión es terminante, el excesivo amor al dinero acaba con el verdadero amor: “de aquellos besos que murieron frente al mar, que la codicia los llevó, y hasta el amor llegó a ensuciar”.

Comprobamos con asiduidad que el binomio amor/mentira es un rasgo característico de la personalidad de esta mujer: “dónde está el amor que me pedías, ahora veo que todo era mentira”, “hoy vuelvo a casa, y no encuentro a nadie, solía decirme cariño te quiero, palabras vanas que se lleva el aire”.

Extremadamente cruel



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En algunas canciones la mala mujer muestra algunos comportamientos que muestran una crueldad que podría calificarse como extrema, o donde lleva su maldad con el hombre a ciertos límites inhumanos. En el tema “Quiero ser libre”, el protagonista está preso por asesinato, pero no recibe la visita de su pareja ni tiene noticias suyas, lo cual acentúa su pena: “qué bueno he sido contigo, y qué mal te estás portando, me paso día tras día, en esta celda llorando... y no tienes el valor de venir un día a verme”, y mientras se “pudre” en la cárcel ella está en la calle “gozando”. Tanto dolor conlleva que el preso exprese su última y dramática petición: “a Dios le pido la muerte”.

Una historia similar encontramos en “Libertad”, en la que un preso regresa a casa en busca de su mujer tras cumplir su pena: “no encuentro a nadie, tan solo unas palabras de papel, que ella escribió, tiene un amante... yo me pasaba las noches enteras mirando su foto, era falso su cariño, y su amor de ayer”.

La muerte y la enfermedad son consecuencias extremas del mal querer femenino como podemos comprobar en las siguientes letras: “Antes de yo conocerte, que feliz vivía yo, mi corazón era sano, el tuyo me lo enfermó”; “Dime lo que me has dao, que ya no puedo vivir sin ti, me tienes abandonao, y en un rincón yo me voy a morir”.

Otro compartimiento extremo es aquel en el que la mujer trata al hombre como un animal: “no te puedes imaginar todo el mal que tú me has hecho, me has tenido encadenado, como un dueño a su perro”.

Anteriormente, hemos señalado que el pilar fundamental de la ley gitana es la familia; en consecuencia, uno de los actos más abominables que puede cometer una mujer es romper una familia: “antes de yo conocerte, era el hombre más feliz, con mi mujer y mis hijos eran todo para mí, te cruzaste en mi camino, y me enamoré de ti, y me alejé de los míos, para estar yo junto a ti”. En la familia gitana, la figura de la madre ocupa un estatus especial; por consiguiente, agraviar a la madre de la pareja se configura como una de las mayores aberraciones que se pueden realizar. Hallamos un caso extremo en la canción “Mami”, en la que el protagonista pide perdón a su madre por haber sido “mal hijo”, y la causa de este comportamiento es que “un amor que no supo entenderme, me arrastró y me alejó de tu vida”.

¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Cabe preguntarse si un comportamiento tan malvado como el que perpetra esta mujer está condicionado o provocado (que no justificado) como repuesta a una conducta masculina previa. Es decir, si el hombre-víctima es merecedor de su castigo. Durante el análisis de las canciones, hemos observado algunas confrontaciones entre las actitudes de uno y otra.

Hombre sincero/mujer mentirosa: “de mi boca saldrá la verdad, que la mentira queda para ti, a mí me gusta la sinceridad”.

Hombre bueno/mujer mala: “yo te pago con el bien, tú me pagas con el mal”.

Hombre bueno/mujer rebelde: “como era bueno contigo, ya te ibas sublevando, hasta que llegó el momento que vi muy claro el engaño”.

En este caso hemos de entender que en la cultura gitana tradicional la mujer debe asumir un rol secundario y sumiso respecto al hombre. Rebelarse-sublevarse es una característica más de la mala mujer.

Hombre bueno/mujer mala: “eres muy mala conmigo, y yo no me lo merezco”.

Hombre ama/mujer engaña: “oye niña dímelo, no me engañes por favor, que tú sabes que te quiero y te demuestro mi amor”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hombre bueno/mujer abandona: “lo bueno que fui con ella, y ella se marchó con otro”.

Hombre sacrificado/mujer adúltera: “esclavo de mi trabajo para que nada te faltara...charlando por el parque, y cogidos de la mano, tú le decías a él, mi marido está trabajando”.

La mala madre

Aunque el término “mala madre” no aparece en ninguna de las canciones analizadas, sí se hace referencia a la infancia y a los hijos, y, por inferencia, podemos concluir con que esta figura es habitual en el cancionero del trío: “Un día llegué al hogar, y el niño de cuatro años, me dijo papá querido, la mama te está engañando”.

La canción “Calla chiquitín” es la que expresa con mayor dramatismo la figura de la mala madre. En primer lugar, narra la crueldad en el abandono: “Salió a comprarte un juguete, y dijo ahora vengo, y no volvió más”. Posteriormente asistimos a la pena de la ausencia: “El niño con voz muy triste, a su papá preguntó, papa dónde está la mama, que un día te abandonó”. Finalmente, se produce la renuncia a la madre: “Papa no te acuerdes de ella, porque no te quiere, y es una perdía”.

En la canción “Pobrecitos de mis niños”, comprobamos la ausencia de sentimientos en la esposa que “yo no quiero ni acordarme, lo bueno que fui con ella, y ella se marchó con otro, yo me quedo con mi pena... no le importan ni sus hijos, ni siente por ellos nada, Dios te va a dar un castigo, por ser una mujer mala”.

Es probable que una de las canciones que reúne elementos de mayor dramatismo y emotividad hiperbólica sea “Lucharé”. En ella se narra la historia de “un proxeneta sin alma” que convierte en “lea” (prostituta) a la mujer del narrador y la separa de su familia. El hombre abandonado jura: “lucharé por mis hijos, por ellos he de luchar”. Y aunque ella sea “ingenua” e “ingrata”, y haya abandonado a los hijos, el protagonista, en un acto de absoluta abnegación y generosidad, concluye: “tan solo le pido a Dios, te sigan queriendo igual”.

Canciones más significativas

Hemos seleccionado algunas canciones del repertorio de Los Chichos que incluyen un mayor número de ítems de la investigación y, en consecuencia, son las que reflejan de una forma más exhaustiva el concepto de la mala mujer.

- *Mala ruina tenga tu amor:*

“A lo mejor un día te tengo que tasabar (matar)” (amenaza); “me han dicho que te lo haces con un hombre de la noche” (engaño); “mala ruina tenga tu amor” (maldición); “como yo te diquele (vea), te maro (mato) sin compasión” (amenaza); “reírte de mi vida caro te puede costar (burla y amenaza); “has destrozao mi vida” (destrozar); “tú sufrirás algún día mi dolor y mi agonía” (sufrimiento y dolor).

-*Odio:*

“Odio, te tengo odio, tú te has burlado de mí” (burlar); “sin darte cuenta mujer que con locura te he amado, ya no te puedo aguantar, porque me engañas con otros” (engaño); “y no te quiero ver más” (alejamiento); “pero algún día pagarás todo el daño que me hiciste” (amenaza); “odio, te tengo odio, mi amor te di con pasión, el viento se lo llevó, yo buscaré otro camino” (alejamiento).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

-Eres falsa y embustera.

“Eres tú la mujer y el amor que tanto espero, y por eso me abandonas sin saber lo que te he hecho” (abandono); “y tú sabes de verdad vida mía que te quiero, eres falsa y embustera” (descripción); “pero ya la pagarás” (amenaza); “todo el mal que tú me has hecho siempre te arrepentirás” (maldición); “y ahora quieres tú volver al amor que despreciaste... anda y vete de mi vera” (alejamiento); “no vengas a atormentarme”.

-Perversa.

“Eres bella y con dinero, pero orgullosa y perversa, caprichosa y vanidosa y el alma la tienes negra” (descripción); “ahora vive en un palacio con mayordomo y doncella, en cambio yo bebo vino para alivio de mis penas, esta pena mía que me está matando, porque sigo enamorado de su lindo pelo, de su linda boca” (descripción).

-No me querías.

“La culpa es mía por haberme enamorado, de tus caricias que tú fingías” (fingir); “no me querías, se fue con otro al que le dio su amor” (abandono); “dejándome una profunda herida y se burló” (burlar); “vete muñeca, levanta el vuelo” (alejamiento).

Conclusiones

La presencia de la mala mujer es mayoritaria en el cancionero de Los Chichos, está presente en más de un 30 % de su discografía. Sin embargo, conocemos muy pocos datos de esta mujer: solo aparece una vez un nombre (Carmen, “no mereces que te quiera, no te llevarás al niño, yo te quise como nadie, nunca te los has merecido”). Tampoco tenemos muchas referencias a su apariencia física, solo algunas generalidades: es bella, bonita y tiene lindo pelo y linda boca. Podemos concluir con que la mala mujer, más que una persona concreta, es un símbolo de maldad y perdición para el hombre gitano, un constructo donde se sustancia todo el imaginario de la mujer que atenta contra la ley gitana. Estas leyes, de tipo oral y consuetudinario, donde el hombre y su honra se configuran como eje central, abocan a la mujer gitana a un estatus dependiente y subsidiario de la figura masculina (marido, padre, hermano). La buena mujer es dócil, obediente y, sobre todo, buena madre (el mito de la madre como tótem en la cultura gitana).

La mala mujer concentra todos los rasgos de la personalidad de quien rompe las leyes gitanas: engaña y abandona a su pareja sin motivo o por cuestiones económicas. Es orgullosa, falsa, con el alma negra. Puede desarrollar comportamientos de extrema crueldad contra su pareja e incluso contra sus hijos. Su perversidad rompe las familias, es decir, atenta contra la columna vertebral de la cultura gitana.

Al final, como en todos los relatos moralizantes y ejemplarizantes, la mala mujer obtiene la “recompensa” por sus acciones. Se quedará sola, penando sin amor y sin familia, y, en último caso, hasta sufrir la violencia y la muerte. Estas son las consecuencias por haber atentado contra “las murallas de unión y respeto. La ley gitana castiga sin consuelo”.

Referencias bibliográficas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Juan Carlos Rodríguez-Centeno y Isabel Jorquera-Fuertes, Eres falsa y embustera. El concepto de la mala mujer en el Cancionero de Los Chichos. pp. 306-320.

- Albacete, J. y Fernández, A. (2019). De lo trágico en las canciones populares infantiles españolas: un análisis de contenido con metodología mixta. *SIPS-Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, 34, 149-161.
- Arenillas, S. (2017). *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): el caso del Glam-Rock y sus variantes* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, Oviedo. Repositorio Institucional UO. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10651/44592>
- Berrocal, E. y Gutiérrez, J. (2002). Música y género: análisis de una muestra de canciones populares. *Comunicar*, 18, 187-190.
- Campos, J. (2008). *La música popular gallega en los años de la Transición Política (1975-1982). Reificaciones expresivas del paradigma identitario* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/8801/1/T30909.pdf>
- Clemente, L. (1995). *Filigranas. Historia del nuevo flamenco*. Valencia: La Máscara.
- Del Val, F. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: SGAE.
- Folch, E. (2013). At the crossroads of flamenco. New flamenco and Spanish pop. The case of the rumba. En S. Martínez y H. Fouce (Eds.), *Made in Spain. Studies in Popular Music* (pp. 17-27). Nueva York, Londres: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Fouce, H. (2006). *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985*. Madrid: Velecio.
- Fouce, H. (2009). De la agitación a la Movida: Políticas culturales y música popular en la transición española. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 143-153. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20641954>
- Fouce, H. y Pecourt, J. (2008). Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201220>
- Fraile, T. (2013). Libertad provisional. La convulsión del cine español en los años 70. *Musiker. Cuadernos de música*, 20, 187-205.
- Fuentes, J. (2011). La maldición en el cante gitano tradicional. *Revista de Folklore*, 352, 4-25. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89307>
- Galicia, F. (2015). *El Heavy Metal en España, 1978-1985: Fases de formación, cristalización y crecimiento* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/38155/1/T37402.pdf>
- García Peinazo, D. (2016). *Rock andaluz. Procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, Oviedo. Repositorio Institucional UO. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10651/38837>
- García Salueña, E. (2014). *Nuevas tecnologías. Experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la transición: la zona norte* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, Oviedo. Repositorio Institucional UO. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10651/29618>
- Giménez, A., Comas, D. y Carballo, A. (2019). Origen e identidad del Pueblo Gitano. *International Journal of Roma Studies*, 1(2), 159-184.
- Gómez, M., Hormigos, J. y Perelló, S. (2019). El ciclo de violencia contra las mujeres en las canciones de música popular en España. *Andamios*, 16(41), 1-16. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.29092/uacm.v16i41.728>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Guarinos, V. (2008). Mujer, radio y canción de consumo. En T. Núñez y F. Loscertales (Coords.), *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 221-240). Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer. Junta de Andalucía.
- Guarinos, V. (2009). Veinte años, veinte canciones y veinte mujeres (o algunas más). Evolución de la imagen de la mujer andaluza a través de las cantantes y sus canciones. En T. Núñez y F. Loscertales (Coords.), *Las mujeres y los medios de comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)* (pp. 77-130). Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer. Junta de Andalucía.
- Guarinos, V. (2011). Sensibilidades de género en la música de consumo actual. En R. Cremades y S. Guerrero (Coords.), *Educación en igualdad en una sociedad mediática* (pp. 49-74). Málaga: UMA Editorial.
- Guarinos, V. (2012). Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica. *Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 297-314.
- Hormigos, J., Gómez, M. y Perelló, S. (2018). Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales. *Convergencia*, 25(76), 75-98. Recuperado de <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/4291>
- Leal, J. (2018). Música y cine Quinqui. Contextualización y análisis de la banda sonora de las películas de Eloy de la Iglesia: Navajeros (1980) y Colegas (1982). *Cuadernos de Etnomusicología*, 11, 94-123. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-julia-leal.pdf>
- Martínez, S. (2003). Decibelios y testosterona una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal. *Dossiers feministes*, 7, 101-118. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/731/631>
- Mora, K. y Viñuela, E. (Eds.). (2013). *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Pardo, J. R. (2005). *Historia del pop español*. Madrid: Rama Lama.
- Peña, R. y Valderrama, J. A. (2005). *Nosotros, Los Chichos*. Barcelona: Ediciones B.
- Salaverry, F. (2015). *Solo éxitos. 1959-2012*. Madrid: SGAE.
- Viñuela, E. y Viñuela, L. (2008). Música popular y género. En I. Clúa (Ed.), *Género y cultura popular* (pp. 293-325). Barcelona: Edicions UAB.
- Viñuela, E. (2018). Las músicas populares urbanas en la universidad: consolidación de un campo de estudio en docencia e investigación. *Revista Internacional de Educación Musical*, 6, 3-12.
- Viñuela, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, 7, 11-32. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/726/626>
- Viñuela, L. y Rodríguez, G. (2005). Amor y patriarcado en Alejandro Sanz. En M. Arriaga y J. M. Estévez (Coords.), *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica* (pp. 413-428). Sevilla: Arcibel Editores.

Anexo

Tabla A1.

Canciones en las que aparece la "mala mujer"

Número	Título	LP	Año
--------	--------	----	-----



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

1	Te vas, me dejas	Ni más, ni menos	1974
2	La cachimba	Ni más, ni menos	1974
3	Un hombre	Ni más, ni menos	1974
4	Ni más, ni menos	Ni más, ni menos	1974
5	Soberana	Ni más, ni menos	1974
6	No me convencerás	Ni más, ni menos	1974
7	Si tanto me querías	Ni más, ni menos	1974
8	Quiero ser libre	Ni más, ni menos	1974
9	Esto sí que tiene guasa	Esto sí que tiene guasa	1975
10	No juegues con mi amor	Esto sí que tiene guasa	1975
11	Dime Carmen	Esto sí que tiene guasa	1975
12	Dime lo que me has “dao”	Esto sí que tiene guasa	1975
13	El amor y la salud	Esto sí que tiene guasa	1975
14	No sé por qué	No sé por qué	1976
15	Tienes que aprender de mí	No sé por qué	1976
16	Mañana	No sé por qué	1976
17	Ella te abandonará	No sé por qué	1976
18	Aunque te sobren amores	No sé por qué	1976
19	No me querías	Son ilusiones	1977
20	Cada uno por su lado	Son ilusiones	1977
21	Recuerdo tan feliz	Son ilusiones	1977
22	Eres falsa y embustera	Son ilusiones	1977
23	Mala ruina tengas	Hoy igual que ayer	1978
24	No quiero volver	Hoy igual que ayer	1978
25	Calla chiquitín	Hoy igual que ayer	1978
26	Ya lo sabía	Hoy igual que ayer	1978
27	Quiero volar de nuevo	Hoy igual que ayer	1978
28	Se fue mi amor	Hoy igual que ayer	1978
29	Vuelve junto a mí	Amor y ruleta	1979
30	Quisiera saber	Amor y ruleta	1979
31	Pobrecitos de mis niños	Amor de compra y venta	1980
32	Mami	Amor de compra y venta	1980
33	Odio	Amor de compra y venta	1980
34	Libertad	Amor de compra y venta	1980
35	Mujer cruel	Bailarás con alegría	1981
36	Otro camino	Bailarás con alegría	1981
37	Mi amante	Ni tú, ni yo	1982
38	Para vivir feliz	Déjame solo	1983
39	Déjame solo	Déjame solo	1983
40	Perversa	Déjame solo	1983
41	Has tenido mil amores	Adelante	1984
42	Señor ayúdame	El Vaquilla	1985
43	Lucharé	Porque nos queremos	1987

Notas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Juan Carlos Rodríguez-Centeno y Isabel Jorquera-Fuertes, Eres falsa y embustera. El concepto de la mala mujer en el Cancionero de Los Chichos. pp. 306-320.

¹ Juan Antonio Jiménez Muñoz “Jeros” se suicidó el 22 de octubre de 1995, a los 44 años de edad. Sus problemas con las drogas, junto con episodios de depresión causados por el fracaso de su carrera en solitario, lo condujeron a tan dramático final.

² Estas ventas corresponden a formato LP, registrados en puntos convencionales, como grandes almacenes y tiendas de discos. Sin embargo, Los Chichos y todas las formaciones similares de la época vendían grandes cantidades en formato casete en puntos de venta no registrados oficialmente, como gasolineras, bares de carretera y mercadillos, por lo que es prácticamente imposible cifrar las ventas reales. Su compañía discográfica, Universal, menciona la cifra de “más de 20 millones de copias”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Juan Carlos Rodríguez-Centeno y Isabel Jorquera-Fuertes, Eres falsa y embustera. El concepto de la mala mujer en el Cancionero de Los Chichos. pp. 306-320.

Prestar oídos al poema Escucha y afectividad en la poesía argentina reciente

Matías Moscardi

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

moscardimatias@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-0355-942X

Recibido 23/05/2022 Aceptado 17/10/2022

Resumen

En el presente artículo, propongo un recorrido a partir de cuatro escenas en las que se articulan distintas relaciones entre escucha y afectividad: el odio, el amor, la política y la alteridad. Cada apartado pone en foco distintos libros de la última década: *Odio a la poesía objetivista*, de Francisco Garamona; *Vos ahora voz*, de Franco Rivero; *Sequía y Una bomba nos está matando a todos*, de Gabriel Reches; y *Martes dedo*, de Alfonsina Brión. Mi objetivo es analizar el funcionamiento solidario entre escucha y afectividad a través de los efectos formales y compositivos sobre los textos. Como hipótesis, parto de la idea de que la escucha marca en los poemas una forma de relación con el otro. Metodológicamente, retomo los trabajos de Florencia Garramuño y Luciana di Leone sobre poesía y afectividad. A su vez, me remito a las teorías de la escucha esbozadas por Jean-Luc Nancy y Peter Szendy. A modo de aporte al campo específico de la crítica de poesía argentina, si bien el artículo propone un recorrido por libros puntuales, la problemática planteada podría pensarse de manera transversal como una línea de composición posible para la poesía del presente.

Palabras clave: *poesía argentina contemporánea; afectividad; escucha; voz; alteridad*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

The ear to the poem

Listening and affectivity in recent Argentine poetry

Abstract

In this paper, I present an itinerary based on four scenes that explore different relationships between listening and affectivity: hate, love, politics, and otherness. Each section focuses on various books of contemporary Argentine poetry from the past decade: *Odio a la poesía objetivista*, by Francisco Garamona; *Vos ahora voz*, by Franco Rivero; *Sequía* and *Una bomba nos está matando a todos*, by Gabriel Reches; and *Martes dedo*, by Alfonsina Brión. My objective is to how listening and affectivity interact in a mutually supportive manner, examining the formal and compositional effects in these texts. As a working hypothesis, I propose that listening establishes a form of connection with the other within the poems. Methodologically, I draw on the studies of Florencia Garramuño and Luciana di Leone on poetry and affectivity. Additionally, I refer to ~~the~~ theories on listening, primarily from Jean-Luc Nancy and Peter Szendy. This article contributes to the field of Argentine poetry criticism by presenting an itinerary through specific books, while also suggesting that the issue raised can be considered transversally as a potential compositional approach in contemporary poetry.

Keywords: *contemporary Argentine poetry; affectivity; listening; voice; otherness*

Los oídos del odio

Odio la poesía objetivista: así se llama el libro que Francisco Garamona publica, en 2016, por la editorial rosarina Iván Rosado. Resulta prácticamente imposible no empezar a leer en busca de las razones de ese odio declarado. En paralelo, existe otra expectativa: la de ir al encuentro de un texto virulento, polémico, en contra del objetivismo. Todos los elementos paratextuales están dispuestos para reforzar ese efecto. La tapa es una obra del artista plástico Mondongo, que emula una naturaleza muerta con pescados. Para un lector familiarizado con el objetivismo, la imagen podría evocar el poema de Daniel García Helder “Sobre la corrupción”, que termina con el “hedor de los pescados exangües/ pudriéndose al sol sobre los mostradores/ de venta, en la costa” (García Helder, 1990, p. 43). El epígrafe está tomado del libro *La música antes*, de Martín Prieto: “No te olvides de la música./ Pero no te olvides tampoco que la música cambia” (Prieto, en Garamona, 2016, p. 7). Y, sin embargo, a medida que el libro avanza, ese odio parecería no tener lugar, no estar expresado en ninguna parte. Esto señala Cristian Molina en una de las dos únicas reseñas:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

El énfasis en las ‘cosas simples’ es lo que aún une, a pesar del odio aparente, en un verdadero gesto de amor la poesía del presente con el objetivismo, para el cual la simplicidad de un objeto era el motivo de distanciamiento de la oscuridad lingüística de otras poéticas, al tiempo que el motivo de su escritura. (2017).

En este aspecto, la lectura de Juan Laxagueborde coincide con la de Molina:

Si [Garamona] tituló su libro *Odio la poesía objetivista* es un poco para radicarse en el homenaje activo a los propios objetivistas ... El objetivismo es una tradición extensa en la poesía argentina y aún se está reescribiendo —como en Garamona, que tiene de objetivista el desparpajo de decir sin más las cosas, y de subjetivista la pasión por reírse de ellas—. Entonces el odio es, en Francisco, risa. Es tomar todas sus lecturas de escuela objetivista —Cantón, Gianuzzi, Bignozzi, Helder, Prieto, Cucurto...— para pasar del entendimiento a la comicidad. (2016).

Aunque estoy de acuerdo con las lecturas de Molina y Laxagueborde, hay algo de ese odio que queda desligado en ellas, sin objeto: al traducirlo como amor o humor, su potencia es explicada y anulada. En lugar de clausurar el odio del título quisiera pensar su funcionamiento silencioso. En *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*, Gabriel Giorgi sostiene que “el odio es una disputa por lo decible, por los pactos de dicción que definen la posibilidad de la vida democrática —los lugares de enunciación, de interpelación, de lectura—” (2020, p. 20). Lo que Giorgi denomina “escrituras performáticas del odio” (2020, p. 21) implica “una redistribución de voces, objetos, tonos y sentidos” (p. 34). La cuestión, en definitiva, es “*qué le hace el odio a la escritura*, qué potencias activa en ella, cómo transforma sus circuitos, sus escribas y lectorxs, sus interpelaciones y puntos ciegos” (pp. 35-36).

Bajo estas premisas, el odio vuelve ostensibles dos desplazamientos centrales. Para empezar, la *visión* del objetivismo es suplantada por la *pasión*. Una vez que pasamos por el epígrafe de Prieto sobre la música y sus cambios, el *odio* se transforma en *oído*. Si bien no se trata de un palíndromo, “oído” aparece en la palabra “odio” cuando es leída en sentido inverso, de atrás hacia adelante. Quizás así también haya que leer el libro de Garamona. En efecto, el arco se cierra y recomienza cuando llegamos a la “Nota del autor” incluida al final:

Todos los poemas que integran *Odio a la poesía objetivista* fueron dictados personalmente o por teléfono a las siguientes personas: Fernanda Laguna, Javier Barilaro, Nicolás Moguilevsky, Tálata Rodríguez, Javier Fernández Paupy, Guillermo Iuso y Fabio Kacero. Agradezco a todos ellos su amistad y colaboración. El proyecto surgió de la idea de hacer poemas sin inspiración



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

alguna, dejándome llevar por la corriente propia que generaban las palabras. Fue una especie de experimento que hice con mis amigos desde octubre de 2015 a febrero de 2016, guiándome bajo la premisa de que la poesía debe ser un acto experimental y colectivo. (2016, p. 73).

Hay una *pronunciación* del odio: se dice en voz alta, pero no se escribe. La escritura es el otro, el que escucha. Aunque Garamona solo declara una parte del circuito compositivo en el cual la voz se pronuncia como dictado y los otros escuchan el poema. Ahora bien, todo *dictum* comporta una transcripción que, en este caso, queda relegada a los amigos. De completar imaginariamente el círculo del cual esta nota esboza solo su mitad, se supone que los que escuchan transcriben *fielmente* el poema y reenvían el texto al autor. En este movimiento, la autoría misma aparece interrogada: porque el poeta no es el que escribe, sino el que dicta, el que se hace escuchar. La voz y la escucha componen el arco del proceso poético que desemboca en la escritura solo como instancia final, como decantación. Sin esa intervención del otro como oyente no habría odio posible: sin oído no hay odio. Si el objetivismo es oculo-centrista¹, entonces ese odio viene a reivindicar el oído como centro del poema: del poema como puesta en foco de cierto espectro visual, al poema como deriva improvisada de la voz. La escritura ocupa un lugar meramente instrumental en los procesos que describe Garamona. Por eso, el odio deberá pensarse como una metodología, como un modo de hacer. Escuchemos:

Deploré siempre por ser padre
a los escritores que en sus libros
mataban a un niño
(igual hay grandes excepciones)
me parecía cobarde, sensiblero,
incluso cursi, además de ser una imagen chota.
La muerte de un niño
siempre es la muerte de un niño.
Pero no sé por qué hablo de esto...
La primera vez que fui padre sentía terror
de que algo así le pasara al fruto de mi descendencia.
Pero pensaba: si yo estoy vivo
y también todos mis amigos
¿por qué no van a estar vivos
los hijos que yo engendré?
Estoy cansado, la inspiración es un mito
que se inventaron los vagos.
El herrero del cementerio
hace cruces de siete de la mañana



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a cinco de la tarde,
quisiera comprarle una
para clavarla en el aire.
— Dame un pucho, querida amiga...
Odio la poesía objetivista.
Porque siempre pinta una escena
que está predeterminada,
para eso están los pintores hiperrealistas
que además, si tienen suerte,
pueden vivir de su obra.
Yo en vez de vivir escribí que vivía.
(Lo dije en otro libro igual.)
Aunque me divertí bastante,
cogí, fumé, viajé además conocí
a mucha gente interesante
y también me drogué un poco.
¿Un lápiz que no dibuja sigue siendo igual un lápiz?
La belleza es relativa ...
Chau amigos, nos vemos en la próxima.
Y a vos te digo: estás solo muchacho,
la demanda es infinita. (2016, pp. 65-67).

¿Qué sucede en el poema? ¿Dónde aparece enmarcado el odio? O, mejor dicho: ¿cuándo aparece, antes de qué? No se trata de un poema conversacional. Parece más bien una deriva de tintes psicoanalíticos, propia de la asociación libre: ¿cómo pasar de las reflexiones de un padre sobre la muerte de un hijo a la poesía objetivista si no es por medio de un salto abrupto? Ese movimiento está justificado por la idea de parricidio que hilvana de manera latente el poema. A su vez, las reflexiones sobre la muerte decantan en una especie de “repasso” de la vida y en una despedida final. No estoy diciendo que el poema no tenga algo de premeditado: digo que asume la forma de la improvisación, de un decir en voz alta. Deriva, salto y desajuste son la marca general del libro: abandonar la escena, el marco, el foco. Ahí está puesto el odio como oído: en el funcionamiento del poema como dispositivo vocal-auditivo que solo en una segunda instancia — ni siquiera contemplada ni mencionada en la nota final— deviene escritura.

En definitiva, el odio tiene sus razones: por medio del conector causal, se despeja su motivación. Y ese principio es exclusivamente procedimental: se circunscribe a un modo específico de escribir poesía basado en el armado de una escena y construido en la relación “predeterminada” entre lo visible y lo decible como coordenadas compositivas privilegiadas del poema. Se trata, podríamos decir, de un *odio técnico*: es esa predeterminación como punto de partida lo que aparece como odiado, una forma de organización sensible del poema. Por su parte, el libro propone la suya: los poemas fueron dictados, de manera improvisada, siguiendo “la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

corriente propia que generaban las palabras”. Ese carácter espontáneo del poema contrasta a su vez con el fuerte grado de previsión, calibración y ajuste de los poemas objetivistas, muchas veces programáticos. Por otro lado, es ostensible que el ojo y la mirada ya no son los centros gravitatorios del poema. La reconfiguración sensible se da, en el libro de Garamona, principalmente a través del oído. Pasamos del territorio visual como punto de partida del poema al territorio sonoro, con todo lo que esto implica: impacto en la materialidad del poema, en su organización, en su lógica sensible.

La escucha amorosa: desafección y sordera

En el libro *Poesía y elecciones afectivas. Edición y escritura en la poesía contemporánea*, Luciana di Leone sostiene que los afectos ocupan un lugar preponderante en la poesía de las últimas décadas. De acuerdo con di Leone:

Se entenderá la noción de afecto en su doble referencia: como afecto y como sentimiento, para referirse e insistir en su dinámica relacional, por la cual los sujetos y discursos involucrados son vulnerados, desfigurados y reconfigurados por esta fuerza que varía continuamente. Por tanto, nos encontramos dentro de un paradigma en el que la idea de afecto se aleja de cualquier asociación con la expresión de una interioridad inalcanzable, que marcará la definición romántica y erudita de la lírica. Por el contrario, el afecto se produce como resultado de una relación en la que el límite entre el interior y el exterior ya no es determinable. Consecuencia de efectos del paso de un cuerpo –que bien puede ser una voz, un texto, un fantasma– sobre otro, de una mutua modificación, no la expresión unidireccional de un sentimiento más o menos puro. (2014, pp. 31-32). [Mi traducción].

Para di Leone, la condición de posibilidad del afecto es su potencia de problematización. En este sentido quise desplegar el odio que aparece en el libro de Garamona, no como la expresión de una interioridad, sino como un afecto que permite interrogar los modos de escribir poesía en el presente. Escuchar desde el odio era abrir el poema a otra metodología para así deconstruir el oculoctrismo objetivista. Desde el odio se escuchaba el motor del poema: el oído del odio implicaba inconformismo técnico, la impugnación de un hacer determinado y la sustitución por otro tipo de organización sensible.

Ahora bien, en *vos ahora voz*, de Franco Rivero, pasamos de los oídos del odio a la escucha amorosa. ¿Qué permitiría escuchar el amor y cuál es su diferencia con la escucha del odio? Como veremos, el amor implicará una crisis de la relación misma entre escucha y afectividad. Precisamente, será por medio de la relación amorosa, de la retención del conflicto, que la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

imposibilidad de escuchar coincidirá con la desafección. Dicho de otro modo, sin afecto, parecería no haber escucha sino puro aturdimiento:

un plato
cae

una palabra
también

y se rompe

ruido seco
a herida

entre nosotros

aturde

(2018, p. 17)

En el libro de Rivero, el amor aparece como la imposibilidad de escuchar, un tipo de escucha atrofiada. La voz de la persona amada, que en el título del libro se anuncia como efecto de una transformación pronominal, es más bien un fantasma cuya presencia señala el agujero de una ausencia infranqueable. Si el odio era pura destinación, ese desplazamiento/mutación del *vos* hacia la *voz* habla de lo contrario: la clausura del vocativo, su transformación en una voz espectral, resonante, a la cual es inútil dirigirse porque ya no responde. La escucha amorosa se torna así una escucha cuasi-refleja, una escucha que se repliega sobre sí misma. Antes que escuchar, escucharse:

te gusta
decirme
las cosas

como enseñándome

nunca aprendo
me arrincono



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

no confundas
posición fetal
con
tenés razón

ves
estos ojos
no son
los mismos

ven

voy a cerrar
la puerta
voy a limpiarme
de tu voz
me empecé a escuchar

estoy hablando

(p. 15)

Roland Barthes habla de la escucha amorosa en estos términos: “Tal es el sentido de lo que se llama eufemísticamente el diálogo: no escucharse el uno al otro sino servirse en común de un principio igualitario de repartición de los bienes de palabra” (2002, p. 113). En Rivero, la escucha amorosa viene a señalar, como imposibilidad, ese “principio igualitario” de la palabra: “me hablás de pie/ te escucho/ sentado” (p. 14). Por el contrario, lo que deja constantemente como saldo el aturdimiento, la saturación del oído, es una disimetría elocutiva como signo del amor no correspondido. Hay que entender esto literalmente como una voz que solo puede hacerse oír, pero ante la cual no se puede hablar. La voz del amor que aparece en el libro de Rivero es una voz sorda, una voz sin oídos, la voz del grito:

no sirve hablar

te escucho gritar
e intento
hablar
pero tengo los oídos llenos
de tu voz



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y me salen las palabras que querés
no las que quisiera decir
es que gritás guiando
como quien da instrucciones
y solo puedo responder
lo que no quiero

este amor es una trampa
de palabras
nadie sale vivo de eso

(p. 18)

El conflicto amoroso problematiza la posibilidad misma de la escucha desconectada del afecto: las palabras son trampas, hablar no sirve, los oídos están solapados con una voz que es puro grito, una voz casi animalizada, refractaria al significado, una voz ruidosa, que no contribuye a producir sentido. En definitiva, una voz que no puede escribirse: en ningún momento sabemos nada de lo que esa voz efectivamente *dice*, porque lo que llega al poema son sus efectos ensordecedores, su carácter inhibitorio de la audición, su interferencia. La voz del otro no es una “voz articulada”: los poemas de Rivero nos ponen frente a la crudeza de una voz, a su espinosa aspereza. Asimismo, el ruido de la voz amorosa modifica la ecualización elemental del amor. El silencio habla, las palabras son mudas como cascotes con oídos:

tirás palabras
como piedras
soy el blanco
hago eco
del golpe
siento
esas palabras
repicando
dentro
aunque
no las tires



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

más
aunque
me ames

oigo
las palabras
que callé
porque igual
están ahí
escuchan

(p. 13)

Dicho de otro modo: la escucha amorosa exige un replanteo acerca del reparto de esos bienes elocutivos a los que se refería Barthes. En efecto, Barthes piensa al enamorado como un “oyente monstruoso, reducido a un inmenso órgano auditivo —como si la escucha misma entrara en estado de enunciación—: en mí, es la oreja la que habla” (2002, p. 216). Se trata del fenómeno de resonancia: una palabra resuena dolorosamente en la consciencia del sujeto, dice Barthes. Por eso, en el libro de Rivero oír —de manera excepcional, cuando se puede— siempre es un acto de recuperación de lo no-dicho: no se oye lo articulado por las palabras sino lo acallado por ellas, lo que no llegó a pronunciarse. El silencio adquiere así su densidad táctil: “A veces escucho una voz/ hago tanto silencio que el aire/ parece una mano/ la siento en el hombro” (Rivero, 2018, p. 54). Este parecería ser el último resquicio de la escucha, una escucha refugiada en sí misma, casi solipsista, replegada, que solo parece posible en esa relación consigo, con su propio adentro, pero que recusa toda posibilidad de contacto con el otro y por eso también “monstruosa”:

hice un adentro
en mí
el amor era un afuera
y hablaba

callé
y callar no fue
hacer silencio

te limpié a palabras
que no oías

te dejé a silencios



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(p. 39)

La escucha amorosa es, en su reverso, la clausura misma de la escucha como afectividad. Una escucha desafectada sería, por lo tanto, aquella escucha desligada del otro, un oído que solo puede hablar, desconectada de toda alteridad, y aun así determinada fantasmáticamente por los restos de una voz que no contiene ninguna palabra, ningún significante, una voz que es puro impacto sobre el cuerpo:

medís
el impacto
que tus palabras
habrán hecho
en mí

un suspiro

tres segundos

y hablás

de nuevo

cómo será tu amor
por mí
si calculás
hasta eso

(p. 12)

En el libro de Rivero el amor es lo contrario del afecto: un amor que mide el tiempo, calcula las pausas, como una especie de aritmética del daño, una voz sin palabras, inaudible en sus sentidos, cuya recepción solo es posible como piedra, grito, ruido o golpe, al punto de estar sustraída por completo de toda humanidad. Aunque al final, el derecho inexpugnable de la voz, su destino último y su redención, sea el canto: “eso sí/ no me pidan que no cante/ aunque mi voz sea horrible” (p. 47).

La escucha política: médiums y fantasmas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Byung-Chun Han sostiene que “la escucha tiene una dimensión política. Es una acción, una participación activa en la existencia de otros” (2017, p. 49). Pero ¿qué significa escuchar *políticamente*? ¿La escucha política es una escucha amorosa o una escucha del odio? ¿Es sorda o plena? ¿Involucra al otro o lo excluye? Podríamos releer la definición de “reparto de lo sensible”, de Jacques Rancière, en clave de escucha:

Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir. (2014, p. 20).

Mladen Dolar coincide con Rancière cuando afirma que

la institución misma de lo político depende de una cierta división, una división en el interior de la voz, su partición. Porque para entender lo político tenemos que discernir entre la mera voz por un lado y el habla, la voz inteligible por el otro. (2007, pp. 129-130).

En este sentido, y para empezar, podríamos decir que la escucha política sería aquella que permite distinguir la palabra del ruido: una escucha selectiva que participa activamente de ese reparto.

En 2019, Gabriel Rechés publicó dos libros en cuya portada no se anuncia como autor de los poemas, sino como “médium poético”. El autor de *Sequía* que figura en la tapa es, por el contrario, Mauricio Macri; mientras que la autora de *Una bomba nos está matando a todos* es María Eugenia Vidal. Las dos ediciones se encuentran antecedidas por el mismo prólogo de Rechés:

Hace unos meses, sin proponérmelo, detecté que el presidente Mauricio Macri y la gobernadora bonaerense María Eugenia Vidal utilizan sus discursos públicos para elevar nuestra experiencia perceptiva a través del tráfico encriptado de poemas. Sus medidas políticas y económicas, sus dislates y declaraciones, no persiguen otra misión que la de conectarnos con lo inconcebible.

Como lxs viejos cabalistxs, desde entonces, a espaldas de mi familia, dedico parte de mi tiempo a descifrar la verdad poética que late bajo el aparente vacío conceptual de sus discursos. Entrecierro los ojos frente a la prosa retórica que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

obtengo de las páginas oficiales y encuentro aquello que parecía oculto pero, a la vista de todxs, esperaba ser recuperado. La poesía.

Por respeto a las escrituras de Macri y Vidal, el procedimiento utilizado para la captura de sentido, es únicamente de extracción. El texto poético aparece por mera supresión de palabras, sin que agregue una sola letra ni altere el orden de lo escrito en sus discursos originales.

Hoy estoy en condiciones de presentar los poemarios Sequía, de Mauricio Macri; y Una Bomba Nos Está Matando a Todos, de María Eugenia Vidal. Habrá quienes interpreten la publicación como un intento de legitimar a aquellos gobernantes que, con sus medidas, empujan a la industria editorial hacia la quiebra.

Con prístina humildad les digo: no soy quien para ocultar, aquello que el azar me reveló. (2019a, 2019b, p. 5).

Tal y como la entiende Reches, la escucha política procede por extracción y supresión, fundidas en una misma y única operatoria. A su vez, se define a sí misma como la escucha de una “verdad poética” subyacente. En otras palabras, la escucha política no sería, de acuerdo con estos parámetros, la escucha *de* la política, sino la escucha *de* la poesía *en* la política. La marca de la postura política del mismo Reches queda más que clara cuando se refiere al “vacío conceptual” de los discursos macristas y a sus “dislates”.

¿Qué significa, entonces, presentarse como “médium poético” o concebir la escucha política en estos términos? En su libro *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, David Toop habla de las cualidades espectrales del sonido: “en todo escrito hay voces que moran”, dice Toop (2016, p. 12). Toda escucha guarda un halo fantasmático que le es propio:

El oído se pone en sintonía con señales distantes, escucha a escondidas a los fantasmas y su parloteo. Sin ser capaz de escribir una historia sólida, el que escucha accede al desfase del tiempo ... el sonido es una resonancia siniestra — una relación con lo racional y lo inexplicable que deseamos y tememos al mismo tiempo—. (2016, pp. 11-12).

Y agrega:

Espero mostrar que el sonido —y por sonido entiendo el continuo total del espectro de lo audible y lo inaudible, incluyendo el silencio, el ruido, el sonido implícito e imaginado— puede ser identificado como un subtexto, algo oculto por la incertidumbre de la historia en el interior de los medios silenciosos. (. 18).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Toop parte de la premisa de que todo sonido tiene algo de *acusmático*, una voz sin cuerpo visible cuya procedencia o fuente no podemos determinar. “Y es por eso que se hace imposible distinguir del todo lo que se escucha y lo que se alucina” (p. 20). En este contexto, un “médium poético” no sería simplemente el que descifra un mensaje encriptado a modo de subtexto: es también aquel que pone el cuerpo en (el) lugar del fantasma, el que ejerce una escucha alucinada, a medio camino entre lo real y lo imaginario. Un “médium poético” escucha el inexplicable parloteo de los fantasmas, su desfasaje. Y, sobre todo: vuelve audible lo inaudible, transforma el ruido en palabras. En el libro *Médiums y fantasmas*, Robert Tocquet define al médium de esta manera:

En la doctrina y en el lenguaje de los espiritistas, el médium es una persona dotada de poderes paranormales que le permiten comunicarse con el más allá, o sea, recibir los mensajes de los espíritus ... Los médiums suelen dividirse en dos grandes categorías: los de efectos intelectuales y los de efectos físicos o materiales. Los primeros poseen, en un alto grado, el don de la videncia, es decir, la posibilidad de llegar a conocer, de un modo no sensorial, ya pensamientos normalmente inaccesibles al espíritu, ya cosas sensibles, ya acontecimientos futuros. (1974, p. 261).

Dice Robert Tocquet:

Cuando se experimenta con un médium extraordinario ... se produce con gran frecuencia ruidos insólitos, que han recibido el nombre de *raps*. Rap es una palabra inglesa que significa ‘golpe’ o ‘choque’. Presentan una gran variedad y van desde el más ligero crujido, hasta el ruido que produce un yunque al ser golpeado por un martillo. Sin embargo, el tipo ordinario de rap es un golpe seco, que recuerda el sonido que da la producción de una chispa eléctrica. (p. 47).

La idea del *rap* es adecuada al tipo de operatoria de Reches en tanto “médium poético”: son los pequeños golpes secos del discurso los que el poema capta, los choques entre enunciados, las chispas que producen al sacarlos de contexto y reubicarlos en el poema, los “ruidos” fantasmales del discurso político transformados en mensajes inteligibles. Pero el “médium poético”, en el caso de Reches, no se comunica con los muertos si no con los vivos. Sin embargo, al presentarse como “médium poético” y no como autor, se asume que el muerto es el discurso político mismo, en su declarado “vacío conceptual”. Si el médium es aquel que pone circunstancialmente el cuerpo para que los muertos hablen, acá el cuerpo es el poema, entendido como dispositivo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

escucha política, instalada en el lugar de un vacío. Pero ¿no sería el médium, en definitiva, aquel que es hablado por un espíritu? Acá, en cambio, esas relaciones están invertidas: el “médium poético” parece, al revés, un fantasma alojado en el cuerpo de un discurso vacío. En este sentido, la escucha política no sería ni traducción ni impugnación de lo dicho sino pura expropiación, posesión diabólica: un acto de ventriloquismo del discurso del otro.

¿No decía Zelarayán que no existen los poetas sino “los hablados por la poesía” (2009, p. 71)? Por eso, en el diagrama de Reches, Macri o Vidal son, justamente, poetas: ellos son los hablados por la poesía. Reches no se presenta como un médium, porque ser médium sería ser poeta, ser hablado por la poesía. Si Reches se presenta como “médium poético” es porque ocupa él mismo el lugar del fantasma: un médium y un “médium poético” son cosas completamente distintas. El médium cede su cuerpo para que los fantasmas hablen. El “médium poético” es un fantasma en sí mismo, alojado en el cuerpo discursivo del otro. La escucha política es, entonces, necesariamente, una escucha parlante, una escucha que tacha, sustrae, extrae y dispone en el espacio del poema lo dicho literalmente, pero editado. “¿Es posible *hacer escuchar una escucha?*” se pregunta Peter Szendy en su libro *Escucha. Una historia del oído melómano* (2003, p. 22). Szendy sostiene que las escuchas quedan escritas en algún lado: la escucha es un modo de apropiación tonal que se ejerce sobre la materia sonora. Convoca, por definición, a un otro que es escuchado. “No escuchamos *como un solo cuerpo*: somos *dos* y (en consecuencia) siempre uno más” (p. 172). La escucha, por lo tanto, triangula una instancia adicional, complementaria: *hacerse oír*.

En la escucha política no es el otro el que escucha, como sucedía en la escucha del odio. Tampoco es una escucha desafectada, aturdida, que solo detecta ruido. El “médium poético” es aquel que recibe la voz del otro. Pero no se trata de un receptor pasivo, sino de aquel que, contra el trasfondo ruidoso de esos discursos, aun puede distinguir palabras, captarlas súbitamente en el devenir de la interferencia. Y si bien la operatoria de Reches es netamente textual —trabaja sobre transcripciones publicadas en sitios oficiales— no hay que perder de vista que el discurso político, como género, tiene que ver principalmente con la voz y con la escucha (ver Dolar, 2007). En el caso de Garamona, el otro era el oyente que escuchaba fielmente el odio, transcribía procurando respetar el dictando y, por último, devolvía al autor su voz transformada en texto. En Rivero, la voz del otro era inaudible como palabra: aparecía, por el contrario, como ruido, como interferencia. En Reches, quien escucha el discurso es el “médium poético”, que se mueve entre el ruido y la palabra. Escucha, pero no para respetar un *dictum*. Tampoco se trata exactamente de lo contrario, porque el prólogo enfatiza que los poemas no solo están hechos de las palabras de Macri y Vidal, sino que se ha respetado *su orden*. El trastrocamiento se da por supresión, por los parpadeos del oído². A su vez, el método de Reches remite a géneros asociados con lo que Kenneth Goldsmith llama “escritura no-creativa”: el “blackout poem”, la “erasure poetry” y la “found poetry”, todas formas de trabajo con la edición por extracción, tachadura o borradura de textos previos. Escribe Goldsmith: “La reproducción no-intervencionista de textos permite abordar temas políticos de una manera más clara y profunda de lo que sería posible con una crítica convencional ... La respuesta de la escritura no-creativa sería replicar y recontextualizar, sin alteración alguna” (2015, p. 131). Y agrega:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En su empleo autorreflexivo del lenguaje del que se apropia, la escritura no-creativa recibe la política inherente y heredada de las palabras prestadas: no es trabajo de los escritores conceptuales dictar el significado moral o político de las palabras de los demás. Sin embargo, el método o la máquina que crea el poema plantea una agenda política pone en tela de juicio temas morales y políticos. (p. 152).

“Blackout” significa suspensión, pero también apagón, oscurecimiento, desmayo, bloqueo informativo. Y algo de eso sucede en los poemas: como si, en medio de un discurso político de Macri o Vidal, el “médium poético” dormitara y despertara solo en las palabras o frases que levanta al vuelo cada tanto. Por supuesto, nada está librado al azar: hay una búsqueda deliberada y consciente en cuanto a esas extracciones. Veamos cómo se extraen algunos versos concretos del primer poema de *Sequía*:

I
Un sueño de inútiles es excitante
pero no alegra.
Un techo con agua.
Que se multipliquen las fuentes:

(p. 7)

Empecemos con el contexto del primer verso. “Un sueño” está tomado de la siguiente frase de Macri: “Queridos argentinos: hoy se está cumpliendo un sueño”³. La otra parte del verso se extrae de acá: “Todo esto reconozco que puede sonar increíble después de tantos años de enfrentamientos inútiles, pero es un desafío excitante, es lo que pidieron millones de argentinos que estaban cansados de la prepotencia y del enfrentamiento inútil”. Vayamos al verso siguiente: “Vamos a trabajar para que todos puedan tener un techo con agua corriente y cloacas”. Sigue así: “Vamos a cuidar los trabajos que hoy existen, pero sobre todo a producir una transformación para que se multipliquen las fuentes de trabajo”. Los dos puntos con los que termina el poema están tomados del pasaje que sigue, dado que el “médium poético” respeta el orden de aparición de las palabras y los signos de puntuación: “Iba a hacer especial énfasis en otra intención básica del periodo que hoy empieza: este gobierno va combatir la corrupción”. ¿Cómo opera, entonces, el “médium poético”? Un techo con agua corriente son dos cosas, podríamos decir, que se transforman en una: “Un techo con agua”. El “médium poético” condensa, comprime la imagen. Pero para hacer emerger la precariedad: un techo con agua es un techo roto. Lo que el discurso



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Macri introduce como activo, como promesa de abundancia, el “médium poético” lo convierte en carencia. En el primer verso sucedía algo parecido. “Un sueño de inútiles es excitante” aparece al tachar la parte “cumplida” de ese sueño, su activo. Al tachar “enfrentamientos inútiles”, sucede lo mismo: lo que es inútil para el discurso de Macri es útil para el poema y viceversa. Por eso todo lo que aparece inscripto como activo es sustraído: el “trabajo” es borrado de la frase “que se multipliquen las fuentes [de trabajo]”. En un contexto de techos con agua, las fuentes parecen casi una amenaza o una frivolidad. Lo más importante, creo, es el detalle final: los dos puntos que dan al blanco de la página, como suspendidos al borde de un precipicio vacío. Dos puntos que no exponen nada, que se diluyen en el final del poema.

Las frases que rearmen los poemas del “médium poético” parecen responder a esa perplejidad con la que Alberto Girri escribe: “Sospechoso. También desconfiaríamos de nuestros argumentos si llegáramos a oírlos en boca de adversarios” (1972, p. 75). El “médium poético” vuelve el discurso macrista contra sí mismo. Por eso insisto en que, más que un médium, estamos ante el diagrama de posesión diabólica discursiva. Leamos, por ejemplo, estos versos: “Todo lo que alguna vez nos haya confundido/ está en nuestras manos” (2019a, p. 10). Están tomados de acá: “Desafiamos todo lo que alguna vez nos haya confundido, está en nuestras manos y en la de todos nosotros superar las situaciones que nos hayan separado”. El “médium poético” es deliberadamente paródico. Por supresión de una sola palabra, la frase tropieza con su sentido contrario: en lugar de *desafiar* la confusión, la confusión pasa a estar en manos del discurso, es su único activo.

Veamos un poema de Vidal:

VI
Empezamos a pelear
por primera vez con nadie
con un punto muy duro.
Pusimos candados donde no había nada.

(2019b, p. 14)

Los primeros tres versos están tomados de acá:

Empezamos a pelear contra la corrupción y la violencia institucional dentro de la fuerza ... Iniciamos la Reforma del Sistema Penitenciario por primera vez en democracia. Un tema con el que nadie se había animado con un punto de partida muy duro.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Y los versos finales, de acá: “Saneamos la Cúpula Penitenciaria, pusimos cámaras y candados donde no había nada”⁴.

En este caso, el “médium poético” cambia directamente lo que el discurso identifica como enemigo: en lugar de la corrupción aparece “nadie”. Los “candados donde la nada” adquieren un halo casi espectral en el poema: la imagen queda reducida al absurdo.

Sin embargo, el saldo final es, como se declara en el prólogo, poético. Pero ¿qué sería “lo poético” para estos poemas? En definitiva, la poesía vuelve audible el vacío, la contradicción, el sinsentido, el absurdo del discurso político. En este punto, escucha política y escucha poética aparecen solapadas: poesía es un modo, entre otros, de escuchar la política.

Pasajera en trance: escucha, desplazamiento y alteridad

Hasta acá, vimos cómo la escucha aparecía modulada en distintos libros como centro gravitatorio del poema: el odio, el amor, la política, no eran temas de la poesía, sino formas de la escucha que, a su vez, remitían a una relación específica con los otros. En su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Florencia Garramuño analiza la construcción del sujeto en la poesía actual para hablar de “post-yoes, esto es, de yoes que se vacían para dejar entrar un exterior” (2015, p. 95). Garramuño se refiere a percepciones y sentimientos no como parte de una subjetividad interior, “sino a partir de un afuera que va penetrando en el sujeto” (p. 96). Por eso, habla también de “sujetos destituidos” y de un tipo de poesía que “muestra modos de relación con el otro ajenos a toda ontología de la individualidad” (p. 104). Dicha destitución implica ya no la ausencia de un sujeto en el poema, sino “cierto ahuecamiento del sujeto que se convierte así en espacio hospitalario para la poesía” (p. 115). En este ahuecamiento del sujeto quisiera pensar la escucha tal y como aparece en estas escrituras: una escucha predispuesta al lazo afectivo, tal y como lo entiende di Leone, en una trama relacional que modula distintas formas de la alteridad. Quedaba claro en el caso de la escucha amorosa: cuando se encuentra desafectada, lo único que recibe es ruido, aturdimiento, grito, la voz deshumanizada del otro, una voz insignificante, en tanto no comporta sentido alguno, ni siquiera permite articular palabra; solo es recibida como impacto sonoro sobre el cuerpo. En los otros casos, en cambio, tanto el odio como la política abrían la dimensión del otro a partir de distintas relaciones con el lugar de la escucha en el dictado de la poesía.

Martes dedo, de Alfonsina Brión, comienza con la siguiente nota:

Algunos apuntes de los que me llevaron a dedo entre 2011 y 2012 desde la escuela a mi casa, desde Mayor Buratovich a Bahía Blanca, desde mi pueblo a la ciudad en la que vivo. Siempre martes. Noventa kilómetros. Distinta gente. (2014, p. 5).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La asignación de pertenencia o autoría de esos apuntes es ambigua. “Algunos apuntes *de* los que me llevaron a dedo” podría leerse al menos de dos formas: como pertenecientes a los otros o como apuntes “acerca de” los otros. De cualquier manera, el yo queda desplazado de entrada por la alteridad: escucha y apunte armarán, como veremos, un mismo dispositivo de desplazamiento.

Chico del correo
futbolero, escucha Pearl Jam.
Casi alzamos a uno de Olimpo
Frena, lo mira, lo conoce
se hablan en broma
— sacate la camiseta y subí
— ni loco, llevame así, entendeme que no me la puedo sacar
— ponete algo arriba, una campera
— ni loco, me entendés, no?
— sí, pero yo no te puedo llevar así, me entendés?
— te entiendo hermano
— bueno, nos vemos, abrazo a tu esposa
— dale, abrazo.
Dejamos al de Olimpo en la ruta y seguimos sin culpa,
él porque es muy de la Villa
yo porque la camioneta es cabina simple y me ahorré un upa.

(2014, p. 7)

Así como Reches “editaba” los discursos de Macri y de Vidal, acá también la escucha funciona como edición, aunque en un sentido completamente distinto. Porque en el libro de Brión la escucha no busca el trastrocamiento, el traspíe, el tropezón. Por medio de la escucha el poema recompone la experiencia de un vínculo transitorio, que se constituye en el lapso de ese viaje de noventa kilómetros. La escucha es, en este libro, casi una escucha flotante, un estado de trance que predispone el oído al ejercicio de apuntalar lo que queda de la experiencia de esos otros que desfilan por los poemas. En los poemas nunca aparece el discurso directo, solo en el caso anterior, donde la voz del personaje retratado se dirige a otro. De lo contrario, el poema sería pura transcripción de lo dicho. Pero es ostensible que el discurso indirecto busca hacer aparecer la posición del sujeto bajo el diagrama de aquel ahuecamiento del que habla Garramuño: un hacerse a un lado que no pasa como clausura o desaparición de la subjetividad sino como desplazamiento o corrimiento. No es casual que la escucha tenga un contexto móvil, en auto, en ruta, en viaje: ese movimiento habla de una operatoria poética. El viaje circunscribe el poema, su instancia de recolección de materiales. La escucha viene ya con una edición que la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

precede, dada por el contexto que obliga a ciertos intercambios, asociados a la “presentación” mutua:

Beatriz y Fabián.
Padres de chica que vive
en Capital con mi hermana.
Beatriz habla conmigo
Fabián maneja y se ríe.
Me duermo en la entrada a Bahía.
Me han hablado en ese tramo.
Quedo mal.
Me acercan a Alem aunque
van para Viamonte al 300.
Beatriz de perfil se parece mucho a Mica.

(p. 16)

No parece haber un movimiento periodístico de archivo, de grabación y desgrabación. El género declarado en la nota introductoria es el apunte, pero a la vez no se explicita si esas notas se toman en presente o después. Todo parece indicar que estamos ante restos auditivos, estelas de una conversación, lo que queda del viaje y no ante el producto de una toma de notas en acto: “Me duermo en la entrada a Bahía./ Me han hablado en ese tramo./ Quedo mal”. Hay algo del trance en el tono de los poemas: el registro y toma de apuntes exigen la vigilia, pero la escucha flotante admite la posibilidad del sueño, porque los poemas parecen, más bien, notas mentales, restos diurnos que quedan dando vueltas en la cabeza de la pasajera-poeta. A la vez, nadie se duerme en el medio de un poema, menos si de lo que se trata es de tomar notas: en ese dormirse a la mitad del poema aparece escenificado el desvanecimiento de la subjetividad, la caída en la somnolencia, un estado de trance en donde los otros siguen hablando y eso es, en definitiva, lo que importa, que la voz del otro emerja en el lugar donde el sujeto se disipa. “Un sujeto que en la destitución basa la emergencia de la poesía”, dice Garramuño (2015, p. 115). No hay, por ejemplo, un andamiaje visual fuerte, no hay datos contextuales muy desarrollados, casi no hay escena: el poema parece más bien perseguir con presteza el sendero de migajas de una escucha previa. Es la memoria a corto plazo de esa escucha lo que el poema recompone. Esto tiene que ver con la velocidad, con una estructura mnemotécnica, con su poder de síntesis: nunca es exacerbado el perfil de los personajes, no funciona como un registro minucioso, sino más bien como panorámica, aunque tampoco. El poema es un montaje de retazos hilvanados, el tejido de una escucha:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Dueño de lonería.
Mucha plata, juega golf.
Auto: mismo el Delorean.
No va a más de 100.
Cree que el que va rápido
morirá más rápido indefectiblemente.
Dice que me vaya a Uruguay
o que Gonzalo venga acá.
Dice que se me está pasando la edad
de tener hijos.
Conoce a mi padre, dice que es buen tipo.
Gritamos para hablar porque lleva un vidrio roto.
No le gusta el mate. Le gusta estar jubilado y los nietos.
Me deja en Don Bosco demasiado lejos.
Transpiro caminando, no encuentro parada.
Se me arruga el guardapolvo para arriba.
Sigo a pie.
No sé a cuál casa ir, tengo mitad de cosas en la vieja
y mitad de otras en Cerrito.

(p. 10)

Hay que notar que los dos comienzos coinciden: “Chico del correo/ futbolero, escucha Pearl Jam.” y “Dueño de lonería./ Mucha plata, juega golf”. La mayor parte de los poemas comienzan así, componen un personaje en dos versos con sus coordenadas básicas. Gustos, trabajos, nombres, a veces alguna mínima marca física: “Yolanda y Nicolás/ Profes de música y educación física.” (p. 12); “Siembra cebolla, se llama Elbio./ Nariz muy extraña.” (p. 13); “Capitán de pesca que viene de San Antonio Oeste./ Pelo largo y blanco” (p. 14); “Beatriz y Fabián./ Padres de chica que vive/ en Capital con mi hermana.” (p. 16). Con estos pocos datos, al poema le alcanza para trazar sus coordenadas: el grado de relación con la pasajera-poeta —si son conocidos o extraños— y sobre todo cuestiones asociadas al trabajo y a la clase social. Al mismo tiempo, es interesante cómo los otros componen, en contrapunto especular, un identikit de la pasajera-poeta: “Dice que me vaya a Uruguay/ o que Gonzalo venga acá./ Dice que se me está pasando la edad/ de tener hijos./ Conoce a mi padre, dice que es buen tipo”. Con esas “devoluciones” ya se arma un relato: hay una relación amorosa “a distancia”, hay una “edad”. Este tipo de construcciones donde el sujeto aparece como efecto del discurso del otro ocurren en varios poemas:

Pepe o Pepín.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Lo conozco.
Me hace acordar a mi abuelo.
Vamos muy despacito y charlando bien.
Me pasa receta de sopa de vegetales.
Perrito cabeceador arriba de la guantera.
Me lleva a casa de favor.

(p. 17)

Mi nombre es el Rey de la Cumbia
Tuvo boliche en los 90.
Trajo cumbieros de todos lados.
Que le ponga azúcar al mate
que para amarga es la vida.
Pinta melanco. Que lo acompañe el sábado
a escuchar Karina sin El Polaco
que se me va a sanar el corazón.
La Nueva Luna al palo.
Sigue para White.
Me deja en la entrada de Colón.
Hay protesta en Petrobrás.
Se escuchan los bombos.

(p. 18)

El sujeto del poema parece un eco del discurso indirecto: es en los acentos, en los subrayados de la palabra del otro, donde emerge o irrumpe la subjetividad como algo derivado de la alteridad. “Me pasa la receta de una sopa de vegetales”: este verso habla más de la pasajera-poeta que del personaje o, en todo caso, habla de ambos en un mismo movimiento. Sucede lo mismo acá: “Que lo acompañe el sábado/ a escuchar Karina sin El Polaco/ que se me va a sanar el corazón”. Porque el discurso indirecto lleva las marcas de un diálogo, de un intercambio que el poema escribe por esa vía. En este caso, se recupera la misma escena de la relación a distancia que aparecía antes: “Dice que me vaya a Uruguay/ o que Gonzalo venga acá”. Es lo que los otros dicen de la pasajera-poeta lo que hace que ella se constituya en el poema como efecto retroactivo del discurso del otro.

Coda: la escucha afectiva



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Luciana di Leone explicaba cómo las redes afectivas reconfiguran el estado de la poesía del presente. En este contexto, encuentra un problema que se repite: las voces que atraviesan la poesía contemporánea ponen en evidencia la imposibilidad de hablar por sí mismas (ver di Leone, 2014, p. 23). Garramuño percibe el mismo fenómeno: “El sujeto atravesado por el otro ... resulta en figuras de un sujeto ahuecado que hospitalariamente recibe la afección del otro” (2015, p. 112). La poesía reencuentra su fortaleza en la propia vulnerabilidad: en el hecho de autogestionar un espacio que aloje las voces de los otros. Hasta acá, la afectividad. En el análisis que propuse en este artículo la escucha viene a acoplarse a la afectividad para constituir un agenciamiento: escucha y afectividad quedan enlazadas en el poema y operan en simultáneo. Quise proponer cuatro escenas distintas en donde se puede ver en concreto cómo la escucha modifica el afecto y, en sentido complementario, cómo el afecto modifica los modos de escuchar.

En el caso de Garamona, el odio no podía leerse si no era bajo el interdicto de una alquimia: transformado en amor, en homenaje, o en humor, en sátira. Sin embargo, al retener el odio como afecto productivo aparecía el oído como metodología compositiva: el dictado de la poesía. Esto no equivale a transformar el odio en amistad sino en un procedimiento poético: el odio permite impugnar una organización del poema basado en la vista y en el ojo y proponer otra, construida sobre la escucha y las improvisaciones de la voz. Así, por medio del odio transformado en oído, se delimitaba un quehacer colectivo como tracción del poema. El odio se constituye en la escucha y en los otros: el poema se dicta y solo después retorna bajo la forma de la escritura del otro. El odio/oído hilvana ese circuito: es la escucha la que permite descargar el poema al texto y devolverlo a quien lo pronunció, a su autor. Pero esta devolución modifica la condición autoral: la escucha es el soporte afectivo del texto.

En *vos ahora voz*, de Franco Rivero, veíamos un tipo de escucha amorosa desafeccionada. Esa desafección nos permitía comprender algo muy importante en la relación entre escucha y afecto. Sobre todo, porque, al introducir la desafección, los poemas nos ponían ante la clausura misma de la escucha: como si no hubiera posibilidad de escuchar sin un lazo afectivo, es decir, sin la trama relacional que abre el afecto a un otro. La desafección modificaba a su vez los repartos de la voz en la escucha: la distinción entre ruido y palabra, entre voz humana y voz deshumanizada. La escucha amorosa se erigía como intento por escuchar lo inaudible, por traducir en vano el aturdimiento producido por un grito. Y en este punto preciso la escucha amorosa servía como bisagra para dar el salto a la escucha política.

En la escucha política, tal y como aparecía en los libros de Macri y Vidal editados por Gabriel Rech, confluían los oídos del odio y la sordera del amor: había algo dictado y algo desoído, inaudible. Escuchar políticamente era habitar el discurso del otro con oído de editor: tachar, sustraer, borrar, tijeretear las voces políticas opositoras para que aflore en ellas el fantasma de la poesía. Pero el texto no nos ponía ante un fantasma siniestro sino más bien chocarrero: el fantasma poético operaba como audífono para escuchar el dislate, el vacío conceptual de un discurso político.

Por último, *Martes dedo*, de Alfonsina Brión, proponía la construcción de la subjetividad por medio de la escucha, esto es: a partir de la palabra del otro. La escucha armaba un espacio de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

recepción especular en donde la pasajera-poeta no solo era oyente de la palabra del otro, sino que en simultáneo se hacía presente a través de ella. Escuchar era dar lugar a la alteridad en el poema, construir un espacio hospitalario hecho de palabras para alojar a la otredad.

En todos los casos, escucha y afectividad se articulan bajo el espectro de un mismo funcionamiento solidario que tiene efectos formales y compositivos. Si bien el artículo propone un recorrido por una serie de libros específicos, hay algo que podría pensarse como marca de época y que surge de los acuerdos, diálogos y consensos en el corpus de textos teórico-críticos: cada uno a su manera aborda ya sea distintos aspectos de la afectividad —di Leone y Garramuño y Giorgi— o la escucha —Nancy, Toop, Szendy y Byung-Chul Han— como formas relacionales que atraviesan un estado de cosas del presente, tanto en términos estéticos como filosóficos. La poesía no queda afuera de estas preocupaciones. Por el contrario, participa de los contemporáneos debates al prestar oídos al poema.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brión, A. (2014). *Martes dedo*. Bahía Blanca: Chuy.
- di Leone, L. (2014). *Poesía e escolhas afetivas. Edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dolar, M. (2007). La política de la voz. En Autor, *Una voz y nada más* (pp.129-151). Manantial: Buenos Aires.
- Garamona, F. (2016). *Odio la poesía objetivista*. Rosario: Iván Rosado.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Giorgi, G. y Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Girri, A. (1972). *Diario de un libro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura No-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja negra.
- Han, B. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder.
- Laxagueborde, J. (2016). Odio la poesía objetivista. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/odio-la-poesia-objetivista/>
- Molina, C. (2017). Odiar la poesía objetivista. Recuperado de <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=660&pdf=si>
- Nancy, J. (2007). *A la escucha*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Porrúa, A. (2014). La escucha y sus párpados. *Badebec*, 4(7) 143-158.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, M. (2014). *Natural*. Bahía Blanca: Vox.
- Reches, G. (2019a). *Sequía*. Buenos Aires: Vos tampoco vas a ser feliz.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Reches, G. (2019b). *Una bomba no está matando a todos*. Buenos Aires: Vos tampoco vas a ser feliz.
- Rivero, F. (2018). *vos ahora voz*. Buenos Aires: Deacá.
- Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Tocquet, R. (1974). *Médiums y fantasmas*. Barcelona: Plaza&Janes.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja negra.
- Zelarayán, R. (2009). *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

Notas

¹ Me remito a las definiciones desarrolladas por Ana Porrúa (2011). Martín Prieto lo resume así: “La entonación coloquialista, el léxico llano, cierta tendencia descriptiva y un criterio de objetividad en la representación tanto del mundo físico como del imaginario” (2006, p. 204).

² Escribe Porrúa: “No existe, entonces, un oído limpio. En la escucha se abre y se cierra un párpado. En la poesía no todo se escucha. Podemos registrar los momentos o las materializaciones del silencio como abandono de ciertos sonidos.” (2014, p. 145).

³ Los discursos de Macri se encuentran publicados en el sitio oficial de la Casa Rosada: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/35023-palabras-del-presidente-de-la-nacion-mauricio-macri-ante-la-asamblea-legislativa-en-el-congreso-de-la-nacion>

⁴ Los discursos de Vidal fueron recuperados de <https://www.parlamentario.com/2018/03/01/el-discurso-completo-de-maria-eugenia-vidal-en-su-tercera-apertura-de-periodo-ordinario/>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Ángel Guido, rector de la Universidad Nacional del Litoral (1948-1950): la pregunta por la emancipación en algunos de sus *textos olvidados*
Texto anexo: Discurso de Ángel Guido, (1948). La nueva universidad. Universidad, 20 (fragmento)

María Florencia Antequera

Universidad Nacional de Cuyo - Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

mfantequera@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4945-7872>

Recibido: 22/12/2021 – Aceptado 22/11/2022

Resumen

Algunos textos *olvidados* —esto es, poco o nulamente transitados por la crítica—, discursos proferidos por el arquitecto e ingeniero Ángel Guido (Rosario, 1896-1960) con motivo de su asunción como rector de la Universidad Nacional del Litoral (1948-1950) y un ramillete de materiales provenientes de sus disquisiciones estéticas, históricas y artísticas, sirven para examinar un interrogante fructífero —por productivo y recurrente— en su escritura y en su ideal americanista: la búsqueda de la emancipación. En efecto, al poner en diálogo materiales heteróclitos de su producción intelectual de fines de la década del cuarenta —textos y algunas imágenes— entendemos que estas textualidades de diverso registro y calibre bien pueden echar luz no solo sobre su singular búsqueda de un arte emancipado, sino que también pueden contribuir a bosquejar sus poco conocidos vínculos con el peronismo y, de este modo, ampliar aquello que se entiende por obra intelectual de Guido, auscultar un inexplorado episodio de la vida cultural de la primera mitad del siglo veinte en Argentina.

Palabras clave: *Ángel Guido; discursos; universidad; peronismo; emancipación*

Ángel Guido, Rector of the National University of Litoral (1948-1950): Exploring the Quest for Emancipation in his Overlooked Texts.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Abstract

From some forgotten texts by the architect and engineer Ángel Guido (Rosario, 1896-1960), including discourses as rector of the Universidad Nacional del Litoral (1948-1950) and some materials from his aesthetic, historical and artistic disquisitions, we discuss a productive and recurrent question in his writing and in his Americanist ideal: the pursuit of emancipation. Through the juxtaposition of diverse materials from his intellectual production of the late 1940s - texts and some images - we understand that these textualities may illuminate his singular search for an emancipated art and his links with Peronism. Furthermore, this paper sheds light on an unexplored episode in the cultural landscape of Argentina in the first half of the twentieth century, thus expanding our understanding of Guido's intellectual contributions."

Key words: *Ángel Guido, discourses, university, Peronism, emancipation*

Introducción

El proceso que concluyó con la designación del arquitecto e ingeniero Ángel Guido (Rosario, 1896-1960) como rector de la Universidad Nacional del Litoral fue de una celeridad tan arrolladora que su referente intelectual, el escritor Ricardo Rojas (San Miguel de Tucumán, 1882 - Buenos Aires, 1957) llegó a molestarse por no haberse enterado, sino con el hecho consumado. Lo sabemos por las cartas intercambiadas¹ con motivo de ese acontecimiento. Entre 1925 y 1955, Guido y Rojas urdieron un intenso de trocar correspondencia que da cuenta, en primer término, de una fuerte y sostenida amistad a través de los años: son ochenta piezas documentales que delinean un vínculo de afecto y admiración de Guido por Rojas (Antequera, 2019, 2020a, 2020b) y denotan las preocupaciones intelectuales compartidas. La correspondencia privada contribuye a expresar asuntos que no pertenecen solo al ámbito estrecho de lo íntimo, lo que muestra la convivencia de la carta y el universo intelectual de la cultura (Bouvet, 2006, p. 16; Antequera, 2019). En efecto, esta *correspondencia intelectual* (Brezzo, 2018) exhibe que ambos letrados estaban hermanados por un ideario común atravesado por la pregunta por lo americano.

Rojas, como expresa María Rosa Lojo, estaba "en busca de la Historia perdida" (Lojo, 2011, p. 17): se proponía desarrollar un programa intelectual integral en torno a la construcción de una tradición sustentada en su idea de nacionalidad (Pulfer, 2010, p. 18). Era un nacionalista cívico, laico, pacifista (Cattaruzza, 2007, p. 46) e historicista de raigambre romántica que volvía sobre el pasado aborígen, colonial y federal con eje en el 'espíritu de la tierra', en un movimiento simultáneo y paralelo al que estaba realizando la Nueva Escuela



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Histórica liderada por Emilio Ravignani, con quien compartió el desarrollo político y el itinerario intelectual (Pulfer, 2010, p. 22).

Guido, por su parte, conocía muy bien *La restauración nacionalista*, publicado en 1909; Rojas ya lo había seleccionado para su *dream team*, como reza un pasaje de su *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas* de 1924:

Varios son los artistas argentinos que han emprendido ya la nueva verdad: Ángel Guido, Noel y Greslebin, en arquitectura; Bermúdez, Quirós y Fader, en pintura; Williams, Forte y De Rogatis, en música; para no citar sino los más notorios, y sin olvidar a numerosos novelistas, poetas, colegas y dramaturgos. Entre ellos, Luis Perloti, el escultor, ha entrado en el sendero de ‘Eurindia’, que yo creo el verdadero (Rojas, 1951, p. 155).

Algunos años más tarde, en 1930, el arquitecto escribió *Eurindia en la arquitectura americana* para rubricar la admiración frente al legado prehispánico que impulsó la búsqueda de lo nacional en lo americano anterior a la conquista. La idea de nación que comparten, entonces, hunde sus raíces en un proceso de transculturación entre el elemento indígena (en el sufijo, -india) y el legado español (en el prefijo, eur-). Ese mismo año, Rojas le dedicó su *Silabario de la Decoración Americana* y Guido respondió:

Su constante recuerdo en esta labor sobre inquietudes tan queridas fue bien un presente de fe para mis preocupaciones y por muy feliz coincidencia llegó a mis manos, más que su recuerdo, su obra, *La decoración americana* con su cálida y cordial dedicatoria para fiesta de mis entusiasmos. (Instituto de investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas. Correspondencia R. Rojas- Á. Guido, Rosario, 6 de mayo de 1930).

Durante más de tres décadas, Guido y Rojas aunaron esfuerzos en torno a innumerables proyectos. En efecto, ese nacionalismo cultural que los agujoneaba se concretó en aquello que hemos denominado *la pasión por Eurindia*, un modo de entender el arte (y la arquitectura) que hace de la fusión —este es el término destacado por Guido— entre el elemento europeo y el legado indígena, su razón de ser y su horizonte de expectativa (Antequera, 2017, 2020a, 2020b). Una de las iniciativas conjuntas, por ejemplo, fue la construcción de la morada de Rojas en la ciudad de Buenos Aires —entre 1925 y 1927— bajo una gramática neocolonial donde el arquitecto y proyectista fue Guido. Este maridaje entre el sustrato indígena y el elemento europeo acrisoló la mirada y cimentó una lectura singular que se materializó en la práctica proyectual arquitectónica. Otro afán conjunto fue la puesta en escena en 1939 del drama quechua *Ollantay*² escrito por Rojas, que contó con Guido para los bocetos para la escenografía.

En trabajos anteriores (Antequera, 2019, 2020a), pudimos explorar la matriz epistolar de la correspondencia inédita, las reliquias autobiográficas y los tópicos que fulguraron en ese intenso intercambio. Intentamos la reconstrucción de la conversación a dos voces, en el ida y vuelta del correo, pero solo contamos con las cartas que envió Guido por la pulsión archivística de Rojas³. Algunos de los tópicos que, insistentes, tañen en las misivas son los proyectos comunes, las confesiones personales del discípulo al *querido maestro*, y las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

reflexiones sobre el arte americano; también el pedido de consejo o de intercesión (Antequera, 2020c). En una carta fechada el 10 de junio de 1948, y a raíz de su designación como rector, Guido le dice a Rojas (Fig. 1):

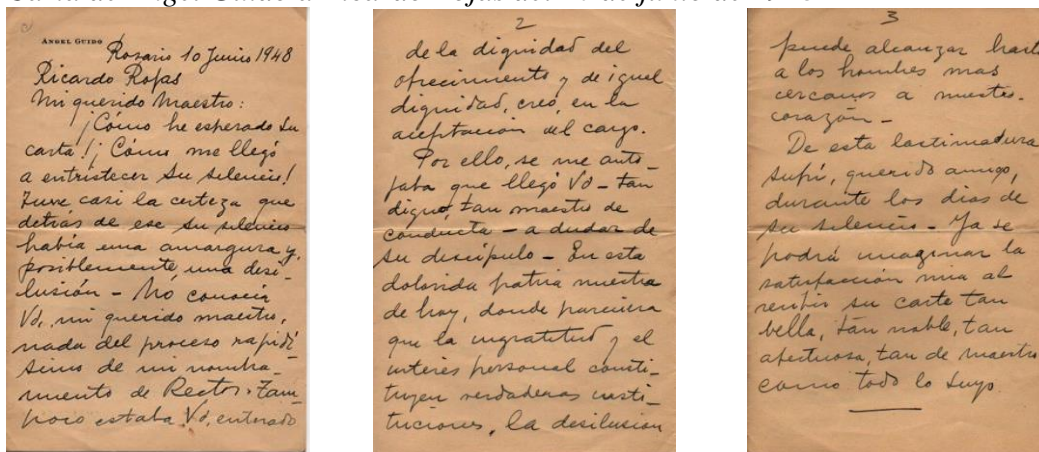
¡Cómo he esperado su carta! ¡Cómo me llegó a entristecer su silencio! Tuve casi la certeza que detrás de ese su silencio había una amargura y, posiblemente, una desilusión. No conocía Ud. mi querido maestro, nada del proceso rapidísimo de mi nombramiento de Rector. Tampoco estaba Ud. enterado de la dignidad del ofrecimiento y de igual dignidad, creo, en la aceptación del cargo.

Por ello, se me antojaba que Ud. —tan digno, tan maestro de conducta— llegó a dudar de su discípulo. En esta dolorida patria nuestra de hoy, donde pareciera que la ingratitude y el interés personal constituyen verdaderas instituciones, la desilusión puede alcanzar hasta a los hombres más cercanos a nuestro corazón.

De esta lastimadura sufrí, querido amigo, durante los días de su silencio. Ya se podrá imaginar la satisfacción mía al sentir su carta tan bella, tan noble, tan afectuosa, tan de maestro como todo lo suyo. (Instituto de investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas. Correspondencia R. Rojas- Á. Guido, Rosario, 10 de junio de 1948).

Figura 1.

Carta de Ángel Guido a Ricardo Rojas del 10 de junio de 1948



Fuente: Instituto de Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas

El cargo al frente del rectorado de la UNL⁴ solo duró un breve lapso en la intensa vida del arquitecto, hasta el 30 de septiembre de 1950. Fue designado por un decreto del Poder Ejecutivo con fecha de 20 de abril de 1948⁵. Cabe destacar que con la Ley n.º 13.031, Perón había desplazado el cogobierno —elemento central de la reforma de 1918—, y designaba por decreto a los rectores, aunque se intentaban incorporar algunas cuestiones de esa tradición reformista; en particular, los aspectos de la promoción social del estudiante como la relación universidad-sociedad, entre otras (Torres, Rossetti y Suban, 2004; también, Sigal, 2002;



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. María Florencia Antequera, Ángel Guido, rector de la Universidad Nacional del Litoral (1948-1950): la pregunta por la emancipación en algunos de sus textos olvidados, pp. 348-384.

Fiorucci, 2007 y 2011). Pero esos dos años y cinco meses significaron no solo una cierta radicalización de las posiciones político-ideológicas de Guido, sino también un acercamiento tangible con el peronismo⁶ que hemos podido constatar, gracias a materiales documentales recientemente hallados. En rigor, nos interesa analizar algunas piezas escriturarias de este período, algunos de sus discursos rectorales —discursos *performativos* en el sentido que postula Jacques Derrida (2002) en su texto *La universidad sin condición*— que bien pueden dialogar con parte de su obra publicada, como trataremos de demostrar en las siguientes páginas.

De alguna manera, bregamos por ampliar los márgenes de lo que se entiende por *obra de Ángel Guido* al poner en diálogo textos y textualidades de diferente índole, de diverso registro y calibre y con disímiles destinatarios; nos referimos a cartas personales, discursos proferidos en una situación comunicativa particular —la asunción del rectorado— e indagaciones en torno a la historia del arte y la arquitectura americanos donde se manifiesta el desvelo por una cultura y un arte emancipados, es decir, liberados de tiranías extranjerizantes y cosmopolitas.

Conviene subrayar ahora, en una primera aproximación, que Ángel Guido fue un intelectual cuya proficua labor tuvo múltiples aristas. Fue docente universitario por más de treinta años y uno de los fundadores de la carrera de Arquitectura en la sede Rosario de la Universidad Nacional del Litoral (de ahora en más, UNL) en los albores de la década del veinte del siglo pasado. También fue dibujante y profesor titular de Historia del Arte en el Profesorado Nacional de Dibujo de Rosario. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires ocupó el cargo de profesor adjunto de Historia del Arte. Asimismo, fue profesor titular de Estética e Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes de Rosario. Sostuvo una militancia nacionalista incólume desde la práctica proyectual concreta: la mansión Fracassi (1925) y la ya aludida casa de Rojas (1927, hoy Museo Casa Ricardo Rojas⁷), por citar solo dos, son parte de sendos paisajes urbanos y operan como faros euríndicos en la ciudad de Rosario, la primera, y en Buenos Aires, la segunda (Antequera, 2015; 2017; 2020a; 2020b).

Mediante incisivos escritos sobre historia del arte y la arquitectura y como un intelectual de fuste en las arenas públicas⁸, tradujo los postulados de Rojas que fueron discutidos en las cartas, verdaderas *arenas culturales* (Gorelik, 2016) desde donde realiza relecturas propias en clave de su disciplina, la arquitectura, como experto. Sin embargo, es fundamentalmente recordado como mentor del Monumento Nacional a la Bandera, obra arquitectónica inaugurada en 1957, *lugar de memoria* (Nora, 1984/2008) que innumerables desasosiegos y alegrías le procuró en dos décadas de trabajo⁹.

Al asumir como rector a fines de la década del cuarenta, ya cargaba en su haber con un Doctorado Honoris Causa en Bellas Artes, distinción otorgada por la University of Southern California (1933) en su viaje a EEUU con motivo de la beca Guggenheim (Antequera, 2020c) y con el título de Profesor Honoris Causa de la Universidad de Guayaquil (1945).

Algunos de sus libros son: *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927); el ya mencionado *Eurindia en la arquitectura americana* (1930); *La machinolatrie de Le Corbusier* (1930, en francés); *Redescubrimiento de América en el arte* (1941); *Supremacía del espíritu en el arte* (1949); *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaka* (escrito en 1952 y publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes en 1956), cuyos títulos ya



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

preanuncian una toma de posición americanista. Además, escribió la novela *La ciudad del puerto petrificado* (1956) y el poemario *Caballitos de ciudad* (1922).

Fue un hijo legítimo de la Reforma universitaria de 1918 y discursó sobre el perfil de esa institución en comunicaciones editadas, entre otras, por la revista *Universidad* de la UNL, órgano oficial de difusión y publicación de las actividades de dicha institución¹⁰ y, en particular, de un grupo profesoral-dirigente, tratándose de un colectivo intelectual-profesional que gestionaba, editaba y participaba de manera activa en sus páginas (Escobar, 2022, p. 161). También propulsó instituciones gremiales, educativas, culturales y museísticas¹¹, como el Museo Histórico Julio Marc (Rosario).

En resumidas cuentas, podríamos sostener que Guido desplegó una sólida trayectoria académica y profesional aquilatada también por intervenciones en la prensa gráfica, la escritura de textos literarios, la práctica proyectual concreta y una activa presencia en los claustros universitarios. Esas múltiples facetas, abigarradas en su itinerario intelectual, hacen que su obra —artística, proyectual-arquitectónica, teórica, académica— se pueda expandir más allá de los estrictos límites locales y/o regionales.

Aceptar este cargo de rector en la UNL significó, por un lado, la cimentación de un programa con objetivos manifiestos y metas claras de gestión en un contexto de avance del peronismo en las casas de estudio de educación superior¹² y, por otra parte, más en clave personal, renovó sus bríos para la batalla intelectual, al expresar la radicalización de algunas de sus consignas nacionalistas más controvertidas, como intentaremos desarrollar. En última instancia, el rectorado se constituyó en otra tribuna privilegiada desde donde proferir su credo nacionalista.

El ejercicio crítico que aquí proponemos incluye la exhumación de inéditos y la recuperación de textos no reeditados, que transcribimos para ponerlos al alcance de los lectores, en el marco de una tarea de largo aliento que venimos desarrollando. En esta dirección entonces, nos aventuramos a revisar qué entiende Guido por emancipación (Laclau, 1996)¹³, cuáles son los alcances de este entresijo en su obra; de igual modo, queremos ahondar en su poco transitado vínculo con el peronismo. Dicho en otros términos, bregamos por entrever, en los intersticios de su apasionada escritura, esquirlas de continuidades y rupturas de un pensamiento nacionalista que hizo del aquí y ahora de la participación académico-universitaria un modo de situarse frente a los requerimientos del presente de la enunciación.

Paralelamente en este período, analizó otra vertiente de la emancipación, la supremacía del espíritu en el arte a través de dos artistas singulares: uno, el español Francisco de Goya (1746-1828), pintor que padecía sordera; el otro, el Aleijadinho (1730-1814), nacido en Brasil, famoso escultor mulato y mineiro que contrajera lepra. Estos dos artistas-arquetipo, al confluir en aquello que dio en llamar *estética de lo torturado*, le sirvieron para explicar esa otra cara de la emancipación, aquella ligada al espíritu en el arte, la cual intentaremos examinar en la segunda parte de esta comunicación.

Dos talentos de la emancipación entonces —uno más de carácter político, otro de índole artístico— son abordados por el arquitecto en el mismo momento. Esta es su condición de intelectual que hace pública su palabra y que intenta incidir en las aguas turbulentas de dos campos: el político-universitario y el artístico. Todo ello en conjunto emerge e intenta cimentarse en una nueva clave de lectura: aquella que sigue las huellas de aquel que “oye lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que se dice y que permanece olvidado, tras lo que se ha dicho, en aquello que se escucha” (Antelo, 2021).

Guido con Ivanissevich

Casi nada sabemos de los entretelones de la propuesta que convirtió a Guido en rector. Su primogénita, la novelista Beatriz Guido (1922-1988), esboza dos poco probables elucubraciones, según cuenta la escritora Angélica Gorodischer: una primera recoge que la razón de su rectorado se resumiría en un modo de asegurarse fondos para el megaproyecto del Monumento a la Bandera. Por su antiperonismo furioso¹⁴, a Beatriz le resultaba difícil aceptar que su padre hubiera tenido un cargo de tanto relieve en ese gobierno. Según la segunda opción, más arriesgada aún, algunos peronistas lo habrían amenazado con poner una estatua de Evita en el Monumento a la Bandera si él no aceptaba el ofrecimiento (Cfr. Gorodischer, en Mucci, 2015, p. 15).

Por su parte, en las cartas privadas cuyo destinatario es el fundador de la primera cátedra de literatura argentina, Guido solo apunta que ha sido una súbita propuesta y una más repentina aún aceptación. Sin embargo, aquello que sí sabemos cabalmente es que aprovechó cada intervención pública como rector para dejar constancia de las ideas nacionalistas que venía madurando al calor de su vida universitaria en la UNL como docente titular de las cátedras Arquitectura II e Historia de la Arquitectura en la Fac. de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales Aplicadas a la Industria (facultad de la que otrora dependía la carrera de Arquitectura)¹⁵.

Figura 2.

Nota periodística con motivo de la asunción de Ángel Guido como rector de la UNL.



Fuente: *El orden*, 4 de mayo de 1948.

Rápido de reflejos —convengamos que siempre detentó una retórica muy cuidada y directa, que no daba lugar ni a grises ni a medias tintas—, este mojón en su vida académico-institucional no sería por cierto una excepción. En su discurso de asunción¹⁶ (Fig. 2) del 3 de mayo de 1948, planteó una serie de directrices y objetivos programáticos, muy en consonancia con los discursos proferidos entre 1946 y 1949 por J. D. Perón (Riccono, 2015; Altamirano, 2001): en primer término, no dudó en definir su labor como de “pacificación definitiva de la Universidad” (Guido, 1948, p. 8). Asimismo, propuso a los claustros: “reajuste funcional de la enseñanza técnica, incrementación de la producción científica,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

enérgico impulso a la cultura humanista y acomodación al *pathos* social presentísimo” (1948b, p. 7)¹⁷. De alguna manera, este es el programa de gestión que guiará su paso por el rectorado (Fig. 3).

Figura 3.

Plan trienal de sincronización universitaria con la realidad argentina, americana y universal

UNIVERSIDAD • NACIONAL • DEL • LITORAL					
PLAN TRIENAL DE SINCRONIZACIÓN UNIVERSITARIA CON LA REALIDAD ARGENTINA, AMERICANA Y UNIVERSAL					
MOVILIZACIÓN DE LA DOCENCIA TÉCNICA	PROPOSITOS TRANSCENDENTALES	1948	1949	1950	MOVILIZACIÓN DE LA DOCENCIA SOCIAL, CULTURAL Y ESPIRITUAL
SINCRONIZACIÓN REGIONAL EN LA TÉCNICA ARGENTINA SINCRONIZACIÓN REGIONAL EN LA INDUSTRIA ARGENTINA SINCRONIZACIÓN REGIONAL EN LA INDEPENDENCIA ECONOMICA DE LA NACION SINCRONIZACIÓN REGIONAL EN LA ORGANIZACIÓN DEL PAIS DEL LITORAL	ARGENTINIDAD	NORMALIZACIÓN DE LAS FACULTADES CONFORMADAS A LA BUENA LEY UNIVERSITARIA	ORIENTACION ARGENTINA DE LOS PLANES DE ESTUDIO	GRAN UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL	JUSTICIA SOCIAL JUSTICIA ECONOMICA CULTURA CULTURAL ECONOMICA
		TERMINACION DEFINITIVA DE TODA POLÍTICA UNIVERSITARIA	UNIVERSIDAD ARGENTINA POR Y PARA ARGENTINOS	ORIENTACION SOCIAL ARGENTINA	
		CONDICION DE LA UNIVERSIDAD POR PROFESORES PATRIOTAS, CAPACES Y HONORIS DE CONDUCTA	SINCRONIZACION DE LA UNIVERSIDAD CON LA JUSTICIA SOCIAL ARGENTINA	VINCULACION FRATERNALE AMERICANA	
AMERICANIDAD	AMERICANIDAD	PACIFICACION DE LA UNIVERSIDAD POR LA DIGNIFICACION DEL SABER CIENTIFICO	SINCRONIZACION DE LA UNIVERSIDAD CON LA INCREMENTACION INDUSTRIAL ARGENTINA	PRESENCIA UNIVERSITARIA	CONSTANTE Y ACTIVA PARTICIPACION UNIVERSITARIA POR LA FE CRISTIANA
		DIGNIFICACION DEL SABER INTLECTUAL	SINCRONIZACION DE LA UNIVERSIDAD CON LA INCREMENTACION INDUSTRIAL ARGENTINA	CONSEGRACION UNIVERSITARIA PANAMERICANA	
UNIVERSALIDAD	UNIVERSALIDAD	PLANIFICACION DE LA DOCENCIA DE LA GEOGRAFIA HUMANA, FISICA, POLITICA, ECONOMICA Y ESPIRITUAL DE AMERICA	MOVILIZACION HACIA UNA AUTENTICA VINCULACION FRATERNALE DE TODAS LAS UNIVERSIDADES AMERICANAS	CONGRESO PANAMERICANO DE BELLAS ARTES	CONSTANTE Y ACTIVA PARTICIPACION UNIVERSITARIA POR LA FE CRISTIANA
		PLANIFICACION DE UNA DOCENCIA INTEGRAL DEL CONOCIMIENTO UNIVERSALISTA EN LA TECNICA, EN LA CIENCIA Y EN LA CULTURA	TECNICA, ADQUISICION EN EL ESTUDIO DE INSTRUMENTOS Y EQUIPOS MECANICOS MODERNOS	SINCRONIZACION UNIVERSITARIA CON LA REALIDAD SOCIAL, POLITICA, ECONOMICA, INTELCTUAL, ARTISTICA, FILOSOFICA Y ESPIRITUAL DE NUESTRO TIEMPO	
Ciudad Universitaria del Litoral		PREPARACION DE LOS PROYECTOS COMPLETOS Y DEFINITIVOS	LICITACION Y COMIENZO INMEDIATO DE LOS TRABAJOS	TERMINACION PARCIAL DE LA GRAN OBRA Y HABILITACION INMEDIATA	
AÑO 1948 - OTOFIO		PREPARADO POR ANGEL GUIDO - RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DEL LITORAL			

Nota: Gestión como rector al frente de la Universidad Nacional del Litoral. Fuente: Welti, 2019, p. 150.

Fragmentos del encendido discurso luego serán recogidos y estampados bajo el título de “La nueva universidad”, en las páginas del número 20 de la revista *Universidad* (1948) (Fig. 4 y 5), órgano de difusión de la labor académica de la UNL. De allí recogemos que el acto público de asunción se realizó en el imponente paraninfo, en la ciudad de Santa Fe, y que contó con la presencia del médico cirujano devenido Secretario de Educación de la Nación de Juan D. Perón, el Dr. Oscar Ivanissevich (1895-1976)¹⁸. De familia croata, nacionalista y católico, Ivanissevich —caro en la búsqueda de arquetipos— exaltó en su pieza de oratoria la figura de Guido como un ejemplo moral e intelectual para la juventud.

Figuras 4 y 5.

Portada del número 20 de la revista Universidad y primera página del discurso inaugural



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Al parecer, esta era la primera vez que ambos compartían el protagonismo excluyente en una actividad pública. Ivanissevich precedió a Guido en el uso de la palabra. Resumió la nueva etapa de la universidad como una “regeneración moral”¹⁹. En su intervención destacó:

El pueblo sustituyó a los universitarios y les señaló el camino de la verdad. En ese camino estamos ahora apoyados por los más humildes que aspiran a darnos una universidad, más modesta, más representativa del pueblo, es decir, más argentina y más humana. Una universidad en la que se trabaje con alegría y salud moral. Sin el veneno de la política y sin la ansiedad anormal de exhibir al público, la sabiduría (Ivanissevich, 1948, p. 10).

Ya había expresado Perón (1946) sus inquietudes en torno a la regeneración moral de esa “institución enferma”, dos años antes en el teatro Municipal, frente a un nutrido auditorio de estudiantes universitarios²⁰:

La universidad es como un *enfermo grave* al que es necesario curar: su curación como la de todos los enfermos requiere dos factores primordiales: la propia resistencia del cuerpo y la creación de *autodefensas* fisiológicas y la *actuación de un médico de cabecera*. El gobierno será el médico de la universidad. (Perón, en Riccono, 2015) [*Cursivas agregadas*]

Según el sociólogo Guido Riccono (2015, p. 24), al analizar los discursos del líder del movimiento peronista se podría caracterizar a “la universidad como una institución en crisis —al igual que la nación— producto de la politización de sus componentes y del alejamiento de sus objetivos con respecto a las necesidades de la sociedad”. Como explica la historiadora Guillermina Giorgieff (2011, pp. 3-4), Perón interpela a los intelectuales en calidad de forjadores de un ordenamiento simbólico y de los valores fundacionales de una sociedad.

Como se ve, el mensaje es contundente: la universidad estaba enferma y debía ser sanada. Ivanissevich y Guido no solo compartieron el mismo lapso temporal, uno al frente de la UNL y el otro al frente de la cartera de educación de Perón, sino que se encontraban unidos por un mismo *sentipensar* (Fals Borda, 1987; Moncayo, 2009): eran aliados en la gesta de que la universidad fuera la institución por antonomasia para materializar dicha regeneración moral, excluyendo la política de los claustros (como si esto fuera posible) y prescindiendo de los alardes de vanagloria atribuidos a los universitarios. En resumidas cuentas, el tan mentado lema peronista “de la casa al trabajo y del trabajo a la casa” podría ser reformulado en estas palabras de Perón que Guido hace suyas en el discurso de asunción: “los estudiantes a estudiar, los docentes a enseñar”; como también lo afirmara el mismo Perón en mayo de 1947:

Las universidades solo existen para enseñar, aprender, realizar las actividades científicas adecuadas. Otros factores no deben intervenir en ella. Pretendemos eliminar totalmente la política de las universidades, no la política contraria para imponer la nuestra, sino toda la política, porque de lo contrario le haríamos un flaco servicio a la universidad. Queremos crear un clima de dedicación total a la función docente. (Perón, en Pis Diez, 2012, p. 51).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Aunque dicha búsqueda de regeneración no podría escindirse de la diatriba entre la preponderancia del reformismo en el estudiantado y el peronismo en la gestión de la universidad, de alguna manera, se ponía en juego “un intento de imponer un nuevo modelo de universidad, acorde a la etapa económica, social y política que se abría en el país” (Pis Diez, 2018, p. 68). Una *regenerada* universidad para los tiempos que corrían que, por cierto, esquiva al peronismo, debía reformarse *de arriba hacia abajo*, esto es, desde los cargos de gestión hacia los claustros. Por eso, para Ivanissevich Guido era, en última instancia, un aliado del peronismo, un arquetipo a seguir y quien debía llevar la batuta de este proceso de “sincronización universitaria con la realidad argentina, americana y universal”. Como se ve, el nacionalista Guido estaba en una encrucijada: entre culturas políticas de diversa raigambre —el reformismo y el americanismo— su palabra discurrió en torno a las cuatro notas que debía detentar la institución de educación superior para estar a tono con los cambios suscitados por el peronismo. Esas notas destacadas eran: argentinidad, americanidad, universalidad y movilización, las que repasaremos sucintamente para auscultar los sonidos de este afán compartido.

Sin embargo, antes de adentrarnos en el análisis del discurso de asunción, conviene realizar una breve puntualización. Una primera aproximación a la pieza oratoria indica que la insistencia retórica pulsó por superar la sola idea de la universidad como formadora de técnicos: buscaba consolidar paralelamente la formación moral y científica de los universitarios en consonancia con el proyecto político que el peronismo estaba desarrollando a nivel nacional. Esto es clave. Guido no piensa una universidad escindida del proyecto político general, sino como parte constitutiva de un todo, hace hincapié, de este modo, en la función social de la institución.

Asimismo, conviene destacar que en el discurso apeló a sus propios textos, reciclados. Fundamentalmente, tomó fragmentos de su polémica obra *Redescubrimiento de América en el arte* (1940) y reprodujo algunos de sus párrafos (en ocasiones, sin citar explícitamente esta obra publicada por la Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales Aplicadas a la Industria de la UNL). Volvió a considerar nociones ampliamente analizadas en su bibliografía como su aversión al cosmopolitismo, la responsabilidad social de la universidad en la solución y el acompañamiento de los problemas actuales, la función moral de la universidad, la necesidad de una formación integral, sumados a los cuatro ejes transversales (o notas) citados *ut supra*. Este punto resulta de importancia porque viene a refrendar también que, en este aspecto, no hay hiatos, sino más bien continuidades en su producción escrituraria. Como se ve, todo un programa de cuño nacionalista para la universidad que venía perfilando desde entrada la década del veinte, no solo estrictamente en lo relativo a la función social de la institución, sino también en su modo de ver la arquitectura y la historia del arte americanas. En estas lides, como ya adelantamos, Guido no era un improvisado. Prueba de esto es el concepto de emancipación del que más adelante hablaremos. Pero también conviene tener en cuenta que la empresa intelectual, se funda en

una afirmación espiritualista; vinculada con el rechazo de las perspectivas positivistas y del ‘materialismo dominante, así como con una reconsideración de la herencia hispanoamericana basada en la idea de un ‘renacimiento del alma nacional’, que Rojas tomaba de los autores españoles de la generación



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del 98 (fundamentalmente de Unamuno, aunque también de Ganivet y Maeztu), en un gesto que tuvo sus correspondencias en otros países de América latina por las mismas fechas. (Pulfer, 2010).

De esta manera, el discurso de asunción radicaliza entonces nociones que ya había conceptualizado en otros registros al analizar el arte y la arquitectura americanos. Desde el punto de vista arquitectónico, con la anatematización de la producción arquitectónica ecléctica de raíz europea como expresión de una sociedad que perdió su memoria, se produjo el surgimiento del denominado *movimiento neocolonial* como forma de reencontrarla o, mejor aún, de refundarla apelando a un pasado indígena refuncionalizado que encarnaría la emancipación del arte y la arquitectura. Guido fue el exponente teórico más importante de esta vertiente neocolonial en Argentina y, desde la práctica proyectual concreta, tiene en su haber *casas-manifiestos* (Petrina, 2008) de esta inflexión del nacionalismo en arquitectura, como las ya mencionadas.

El término clave por antonomasia de su trayectoria intelectual es la fusión (euríndica) entre el sustrato indígena y el legado español: a través de esta expresión, Guido construyó no solo una herramienta teórica para explicar el proceso transculturador europeo/americano, sino también una proyección mitopoiética y, anclado en el por-venir, un horizonte de expectativa del arte y la arquitectura americanos (Antequera, 2020a), alejados del eclecticismo, la copia y el cosmopolitismo, esto, es emancipados.

Ahora bien, hechos estos devaneos, retomemos su discurso de asunción. Con respecto al primer eje citado en el discurso —argentinidad—, sostiene que la función social prioritaria de la universidad es resolver “los problemas de los argentinos”, aunque no precisa bien a cuáles se refiere. De esta forma apela, a una realidad telúrica cuya “magia nos ha permitido lograr esa singularidad en la geografía humana del mundo” (1948, p. 12), y cuyo arquetipo es —claro está— Martín Fierro. También entre el *mythos* y el *logos*, la gesta de nuestra independencia y el ideal sanmartiniano²¹ son, sin más, los “valores formativos” (p. 24) a propulsar para Guido. Este gesto de cimentación de una *argentinidad* basada en la obra literaria de José Hernández no es una novedad: pensemos solamente que ya había sido propuesto varios años antes por Leopoldo Lugones.

Paralelamente, expone que la función de la universidad comprende formar élites entre sus filas para contribuir con la visión universalista que debe tener esta institución de educación superior (1948, p. 25). Para este fin, discurre sobre un plano, el espiritual, y declara las raíces: la tradición cristiana legada desde la Conquista hispánica en América, los ideales de libertad y la inmigración, como ya había trabajado en el citado *Redescubrimiento...* Como vemos, su interlocutor es claramente Ivanissevich. También el primer destinatario de la comunicación.

Y como si esto fuera poco, no se priva de dedicar un crítico párrafo de su discurso al cosmopolitismo²² —otro de sus desvelos teórico-críticos a juzgar por la iteración en su obra intelectual— para, en estos términos, oponer las nociones de argentinidad y cosmopolitismo portuario:

El cosmopolitismo gestó, sin lugar a dudas, ese clima de desautenticidad de lo nuestro [...] Pero, especialmente Buenos Aires, extremó la medida de nuestra extranjerización. Las raíces profundas de nuestra argentinidad comenzaron a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

vacilar. Nuestro endeble federalismo político, espiritual y humano no fue suficiente para equilibrar esa expresión que yo he llamado *portuaria*, por saberla atada a las cien banderas del mundo. Era indispensable esa segunda y auténtica emancipación de que nos habla Ricardo Rojas en su *Restauración nacionalista*. La emancipación política la realizaron los hombres de Mayo. La emancipación económica la está cumpliendo admirablemente el gobierno que hoy dirige nuestros destinos. Nos falta la emancipación espiritual. Esta última libertad, la del espíritu, debe preocupar a las universidades. (Guido, 1948, p. 26-27).

Ahora bien, detengámonos en esta ristra de elementos puestos en diálogo. Curiosa serie la que establece el rector en torno a la tan mentada emancipación: Mayo-Rojas-peronismo, esto es, emancipación política, nacionalismo cultural —que se podría traducir según Guido en emancipación cultural y artística— y emancipación económica, respectivamente. Serie que, por otra parte, debía ser esclarecida, esto es, explicada, en el aquí y ahora de la universidad, institución que debía bregar por la regeneración en el plano espiritual, la última liberación requerida.

Sin lugar a duda, el problema de la emancipación también es un tópico recurrente a lo largo de todo su quehacer intelectual: en textos como *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial* (1925), por ejemplo, al que le hemos dedicado varios trabajos (Antequera, 2019; 2020a), establece una concatenación entre arte euríndico (o fusional entre el sustrato indígena y el elemento europeo) y arte emancipado. Lo curioso ahora es que se posicione abierta y públicamente desde una nueva forma de entender la emancipación que comprende al peronismo o, quizás más atinado, que el peronismo vendría a encarnar.

También resulta digna de destacar la utilización de algunas de las mismas categorías que profiriera Perón en algunas de sus 29 comunicaciones a los estudiantes: por ejemplo, la crisis universitaria ligada a la crisis de la nación, la necesidad de excluir la política de los claustros, la perentoria necesidad de formar técnicos y hombres que estén al servicio de la nación, las metáforas médicas (universidad enferma, regeneración), el cumplimiento excluyente y exclusivo de enseñar y aprender para docentes y alumnos respectivamente, entre otros tópicos.

Estos posicionamientos públicos de Guido no fueron inocuos. En efecto, fueron algunas de las razones por las cuales no pudo estar al frente de la inauguración del Monumento Histórico Nacional a la Bandera: la Revolución Libertadora no le perdonaría esta notoria exposición y lo relegaría en los actos públicos y solemnes del 20 de junio de 1957. Quien había imaginado cada detalle, cada juntura de esa construcción monumental, infelizmente no pudo estar en la inauguración de su obra más trascendente.

Ahora bien, otro dato relevante se puede sumar a este entramado. El 19 de diciembre de 1949, atravesando casi un año y medio de gestión en el rectorado, en un acto con motivo de la creación de la cátedra de Defensa Nacional²³ en la UNL, Guido pronunció las siguientes palabras que refrendan su poco estudiada adscripción al peronismo:

En el ancho de nuestra nacionalidad argentina, está la geografía humana, política y social de la nación. Las riquezas naturales, la realidad económica, la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pujanza industrial, la selecta etnografía y la masa social de la patria. En lo político, desde el Triunvirato de Mayo hasta el federalismo y la consolidación nacional, y desde el liberalismo capitalista de fin de siglo hasta la actual Justicia Social, hemos logrado una excepcional experiencia política y económica que conviene esclarecer cada vez más universitariamente, para saber defenderla mejor. (Guido, 1949a, p. 10).

Más allá del tópico recurrente en su bibliografía, el cosmopolitismo, que, como esbozábamos más arriba, reúne en sí el peligro de la extranjerización y plantea la dicotomía ciudades puerto vs. el interior del país, en este párrafo de diciembre de 1949 así como también en el anterior de 1948 construye una muy interesante ristra: toma como punto inicial 1810 y como línea de fuga, el peronismo, esto es, el presente de la enunciación, “la revolución social de nuestra Patria” (Guido, 1949b, p. 8).

Sin embargo, cabe destacar que el nacionalismo cultural (Rojas, en esta serie) es para Guido la *fase inferior* (por anterior) del peronismo²⁴. Según expresa, el peronismo vendría a traer la tan ansiada emancipación espiritual de la que ya venía hablando desde la década del veinte, aunque —como exponíamos más arriba—, en otros términos. Conviene resaltar que no es la primera vez que construye un mito de origen: basta reparar en el concepto de Eurindia acuñado por Rojas y refuncionalizado en sus textos. Guido insufló estas inquietudes, que pulsaban en pos de construir un arte y una arquitectura americanos cuya emancipación sentía perentoria y necesaria, durante toda su vida: su práctica profesional escrituraria y proyectual, su itinerario académico universitario, así como también su búsqueda como artista y sus desasosiegos como epistológrafo delatan estos intereses. La emancipación implica detestar la copia ramplona, las arquitecturas extranjerizantes y eclécticas (Guido, 2020), pero también denotar la falta de argentinidad encarnada en un cosmopolitismo de múltiples banderías²⁵.

Ahora bien, este modo lineal de concebir los procesos como una sumatoria de fases encadenadas donde inexorablemente la emancipación estaría por darse remite a una concepción teleológica de la historia: es siempre en el futuro donde reposaría la emancipación a conquistar. Sin embargo, en este último discurso con motivo de la creación de la cátedra de Defensa Nacional, agrega un elemento más: la universidad debe convertirse en custodia del proceso político vigente, en una salvaguarda de los avances logrados y en una instancia productora de metatextualidades porque, según expresa, debe explicar los procesos de transformación social.

Retomemos una vez más el discurso de asunción al rectorado. Con respecto a la segunda nota —la americanidad—, propuesta como directriz en la gestión que estaba comenzando, Guido repara en que “América ha comenzado a pensar en sí misma y a tener fe en su adultez recién nacida” (1948, p. 29). Este ideal americanista hunde sus raíces en “la comunión de todos los pueblos de América” y “debe penetrar generosamente los claustros, para ejercer esta alta docencia de confraternidad continental” (p. 31). En efecto, “San Martín, el Santo de la Espada, llevó el ideal de emancipación americana desde el Atlántico hasta el Pacífico” (p. 31). Situados en un momento de segunda libertad “será imprescindible también la conjuración de todos los pueblos de América para alcanzar esa independencia espiritual” (p. 31)²⁶.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En resumidas cuentas, la apuesta con respecto al americanismo en este discurso se podría resumir en “una didáctica ecuménica de universalidad tamizada por la esperanzada juventud de América”. Este aspecto concreto se podría vincular también con la propia reforma de 1918, teniendo en cuenta que remite a Sudamérica, al inicio, y a América, al final (deriva que nos llevaría a profundizar otro matiz de su vínculo con el reformismo). Este punto es quizás el que más relación tiene con el resto de su obra teórica y proyectual, fundamentalmente, como decíamos, la ligada a la concepción euríndica y, por esto, emancipatoria, del arte y la arquitectura (Antequera, 2020a; 2020b).

Universalidad, la tercera nota aludida en el discurso de asunción, no entra en colisión con la americanidad deseada, porque es entendida como ecumenismo, menos en un sentido religioso que cultural: “Las lastimaduras de la vieja Europa son también nuestras propias lastimaduras. Su alto magisterio debemos recordarlo siempre con gratitud de discípulos” (Guido, 1948, p. 32). Este cuadro de pensamiento se enriquece al reparar en que, si bien esa asimilación de la universalidad del conocimiento europeo se presenta como gratitud y admiración, no dejan de estar presente los dramas de la posguerra europea (que se vinculará como veremos en el apartado siguiente con la elección de Goya y el Aleijadinho) y que lo alientan a dar una solución por la vía espiritual mediante un (remozado) cristianismo que cure las heridas del resentimiento y de la desazón:

Después de algunos años de vida turbulenta, esta Universidad del Litoral inicia hoy la segunda etapa de su existencia, al amparo de la nueva Ley Universitaria. La primera etapa comenzó inmediatamente después de terminada la anterior Guerra Mundial. La segunda, hoy, después de esta gran guerra reciente. Ha pasado y está pasando, pues, nuestra Universidad por la dura prueba de dos posguerras, cuando el mundo sufre profundas vacilaciones en su dirección y en su destino. Es probable que esta incertidumbre de Occidente en reencontrarse a sí mismo, haya incidido profundamente en el mundo de la cultura y haya sido motivo de esa turbulencia de que habláramos. (Guido, 1948, p. 7).

Por su parte, la última nota destacada en su discurso de asunción —movilización— “significa disponerse a tomar las armas en defensa de la Patria” (p. 35). Esta idea de “nación en armas” está vinculada a

la necesidad de fortalecer al cuerpo nacional a través de uniformar a sus componentes ya que la aparición de diferencias, grietas y divergencias entre ellos, pone en peligro a la nacionalidad toda ¿Por qué? Por el peligro extranjero y la posibilidad de la 3° Guerra Mundial, perspectiva que estaba en la cabeza de quienes tenían las riendas del estado. (Riccono, 2012).

La pregnancia de una nueva conflagración internacional no dejó de formar parte del discurso político en esos años de los albores de la segunda posguerra (Georgieff, 2011). Asimismo, declama que sí están en peligro



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el patrimonio cultural y los valores espirituales de la madura civilización europea ante el advenimiento de las masas agitadas por las banderas de la justicia social. Pareciera que el Viejo Mundo tuviera flaca capacidad para defenderlos frente al avance oriental. Por ello, debemos movilizarnos para proteger, americanizar y argentinizar ese patrimonio del saber y del sentir, que tanta grandeza dio a Occidente y ofrecerlo, universitariamente, a nuestro Gobierno que, en estos momentos, está realizando el gigantesco esfuerzo de consagrar esa justicia social, sin desmedro ni riesgo para nuestra argentinidad. Y en las movilizaciones como en las trincheras, no hay diferencias de clases, ni de ideologías políticas, ni de doctrinas sociales. Solamente son incompatibles: la traición, la deserción y la cobardía. La fraternidad cunde porque, junto al coraje, brilla refulgente un solo alto ideal: la defensa de la Patria. (Guido, 1948, p. 35).

Más adelante, apunta también que su gestión tenderá a consolidar puentes de entendimiento, diálogo y conciliación entre los claustros.

Recapitulando, podríamos decir entonces que vale la pena dirigir la mirada hacia estos discursos proferidos entre 1948 y 1949 para situar el pensamiento de este intelectual que, a la sazón, intentaba dar razones de su convencimiento: el peronismo resulta ser una nueva acepción emancipatoria y un eslabón en la cadena iniciada en la Semana de Mayo. Al jalonar la serie cuyos extremos son 1810 y el presente de la enunciación, Guido establece lazos de continuidad y no hiatos entre la emancipación política y la económica, en el terreno de las representaciones²⁷. En clave programática, la gestión al frente de la UNL debía acompañar la justicia social y los cambios que se estaban viviendo a nivel nacional, para generar así la emancipación espiritual y moral, mediante la encarnadura de las notas de argentinidad, americanidad, universalidad y movilización. Los discursos públicos e institucionales que compartimos son piezas documentales únicas porque condensan el posicionamiento político de Guido frente al peronismo y, de este modo, contribuyen a mostrar nuevos aspectos en el palimpsesto de su itinerario intelectual. Dicho esto, avancemos ahora en otra dirección.

Goya con el Aleijadinho

Luego de contextualizar el nacionalismo cultural de Guido a fines de la década del cuarenta, y de analizar el tópico de la emancipación político-económica a través de algunos discursos rectorales, conviene reparar ahora en la emancipación artística. El 30 de noviembre de 1948 —tan solo unos meses después de su asunción como rector— Guido e Ivanissevich se volvieron a encontrar cara a cara. El marco de la cita fue el Teatro Nacional Cervantes de la ciudad de Buenos Aires, con motivo de la clausura del Ciclo de Difusión Cultural en el Primer Salón de Artes Plásticas del Magisterio Nacional, auspiciado por el Consejo Nacional de Educación. En el más español de los teatros porteños —teatro que conocía muy bien porque, como ya dijimos, había montado junto a Rojas la tragedia *Ollantay* en 1939— describe y diagnostica en su intervención “la crisis del espíritu en el arte contemporáneo” (Guido, 1949, p. 5).

Una de las causas por él halladas es resumida en su discurso en estos términos:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la pantalla luminosa es la más notable revelación estética del siglo XX. Supera a todas las demás artes en docencia social. El cine llega a las masas y compite, en esa pedagogía formativa de los pueblos y de las costumbres, con las propias escuelas primarias, secundarias y hasta superiores y universitarias. (1949, p. 6).

Más adelante prosigue: “se ha avanzado en la *forma* —la nueva plástica cinematográfica— y se ha descendido en el *contenido*, asuntos y desenlaces sin ideales superiores”. En este marco, y por estos motivos, propone “actualizar arquetipos consagrados” (1949, p. 6) y por eso retoma las figuras tutelares de Goya y el Aleijadinho²⁸, “que han dignificado la Historia del Arte, con sendas obras inmortales creadas bajo la invocación del espíritu” (p. 6).

En este sentido, conviene recordar primero que las imágenes, de alguna manera, son híbridos de arquetipo²⁹ y fenómeno (Agamben en Antelo, 2015, p. 379). Sobre el encuentro decisivo del arquitecto con estas dos figuras fundamentales del siglo XVIII nos interesa entonces profundizar.

Si con anterioridad había esbozado que el Martín Fierro era el mito donde abrevar las fuentes vernáculas, ahora plantea que tanto el pintor zaragozano —que padecía sordera— como el escultor mineiro —que sufría de lepra— son los *artistas faro* en estos derroteros de superación del sufrimiento por la vía del arte. A modo de parteaguas, ve en ambas figuras *supliciadas* —atormentadas y dolientes, con sus capacidades físicas recortadas y en aflicción— la supremacía del espíritu. Según esta conferencia que luego se publicaría en 1949 con el título de *Supremacía del espíritu en el arte*, la sordera en el pintor aragonés y la lepra en el escultor mineiro propulsarían una “estética de lo torturado” cuyas imágenes se amplificarían constelacionalmente:

El extraordinario paralelismo entre ambos artistas geniales está en ese viraje brusco, en ese autodescubrimiento insólito, en ese renacimiento espiritual, acontecidos inmediatamente después de aquellos dramáticos episodios patológicos pocas veces igualados en la historia de los artistas atormentados. Goya liberándose de la hegemonía extranjera y académica y gritando, podríamos decir, la afirmación de su hispanidad eterna, con un nuevo arte humanizado, precursor del expresionismo. El Aleijadinho dando la espalda a la blandura rococó y afeminada del estilo a la moda decadente de su tiempo y expresionando [sic], revolucionariamente, la autenticidad social y telúrica de su América. (Guido, 1949, p. 8).

Ahora bien, ¿por qué elige esos dos artistas para explicar la emancipación y la preeminencia del espíritu en el arte? ¿Cuál es el uso que hace de esta tradición? Desde su niñez a su primera madurez, Goya vivió en carne propia el borbonismo extranjerizante que subestimaba lo vernáculo. No obstante, Goya se emancipó de la hegemonía extranjera al afirmar su hispanidad con un nuevo arte humanizado, donde aguafuertes incisivas, litografías populares, cuadros barrocos, fueron extraídos desde lo más íntimo del folklore español. “Son los fantasmas de su hispanidad replegada durante treinta años por la hegemonía borbónica”



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(Guido, 1949, p. 17). Sin condimentos olímpicos, sin pastoriles versallescas —sin arcadias, sin *lo goyesco dorsiano*³⁰, podríamos precisar— se despierta el ideal vernáculo de lo torturado, la estética visionaria del gran arte social inspirado en la vida del pueblo (1949, p. 13). “Crea así la obra de arte más original, más extraordinaria, y más profunda de Europa, dentro de la estética de lo torturado” (p. 16). “La milagrosa tortura de su sordera despierta en Goya el genio de la raza” que “como erupción volcánica retenida durante treinta largos años, inunda la gigantesca y montañosa alma de Goya” (1949, p. 14). Retengamos este término: erupción.

De este modo, discurre en su conferencia por la biografía atormentada de Goya, realizando también un breve racconto en torno al contexto histórico. Ahora bien, podríamos preguntarnos, ¿contra quién está discutiendo en estas líneas? Aunque suene paradójico, está apuntando que la gramática acorde a los nuevos modos de expresar lo nacional —lo español en el caso de Goya— es esta suerte de “retorno a las raíces folklóricas” que en última instancia resulta ser la construcción de una versión: debe entenderse como una de las formas de la Modernidad ya que la operación de cimentación de una tradición servía para enfrentar el eclecticismo extranjerizante que tanto escozor, en cualquiera de sus vertientes, le provocaba. O, como expresa: “Goya reencuentra a su España después de su sordera. El Aleijadinho a su América después de la lepra” (p. 7). Conviene recordar además que Guido lee el período borbónico como uno de los amagos extranjerizantes más virulentos que sufrió España.

En Goya, la fusión estaría dada no ya como en América por el elemento indígena y el europeo que tantos ríos de tinta destinara a conceptualizar en las décadas del veinte y treinta (“En defensa de Eurindia” (1924); *Eurindia en la arquitectura americana* (1930), por citar solo dos), sino por la imbricación de “realidades tomísticas (Dios en las cosas del mundo) con panteísmos moriscos” (1949, p. 18) o bien la “fe católica torturada con astrolatrías gitanas” (1949, p. 18). Sin embargo, y sin olvidarnos que el concepto mismo de fusión anula la tensión porque asimila los dos elementos, el secreto de Goya que está puesto en juego en su discurso podría ser enunciado en estos términos: el drama espiritual de lo hispano en lo plebeyo, en lo popular, entre el templo católico y el aquelarre (Guido, 1949, p. 18).

El drama de Goya implica así una fuerza de contrastes entre el compromiso y la displicencia, entre el dominio de la luz y de la sombra. El *subsuelo de lo torturado* es traído al lienzo como una suerte de propia consolación, como rescoldo para su angustia hispanísima (Cfr. Guido, 1949, p. 14). Como vemos, en este punto también de emergencias, erupciones y emancipaciones he aquí otro subsuelo que emerge: esta vez no el scalabriniano de la patria sublevada de 1945³¹, sino el de la madre patria que pulsa por salir a la superficie.

Si esta lectura arriesgada (de lo barroco) no es más que un uso particular de la tradición, es también otro modo de exponer su máquina mitopoiética: su voluntad fundadora de instituciones, de lecturas, y, por supuesto, de mitologías. Y en este sentido, constituye un modo de acometer las angustias de la posguerra. Si como expuso Bonnefoy (2004) en charla con Starobinski: “Goya percibió, en la época de las Luces, más que ningún otro creador en poesía o en pintura, incluso de manera visceral y angustiada, que Occidente había sido ese gran sueño, del que había que despertar”³², entonces Goya, despierto o dormido, es para Guido el envite hacia una nueva mitología para la posguerra. En efecto, los “Disparates” (Fig. 6), “Los desastres de la guerra” (Fig. 7 y 8), “Tauromaquia” y “Los Caprichos” —quizás “El sueño de la razón produce monstruos” es paradigmático en este sentido— portan los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

fantasmas de su hispanidad replegada por años a raíz del extranjerismo borbón dando lugar a una fusión entre fe cristiana y superstición: “cristos sangrantes y magos mudéjares, [...] folcklore de hechicerías, aquelarres y presagios” (p. 17) se imbrican entre sí y se inmortalizan en sus grabados³³. En ese entre-lugar que Guido bautiza como *sobrenaturalismo fronterizo* (p. 18), solo posible después de una sordera que lo confronta a Goya con su propio *volcán interior* (p. 14) —su erupción interior—, se vislumbra la supremacía del espíritu en el arte.

Figura 6.

“Disparate ridículo”, serie de 22 grabados de Goya (Izq.)

“Los desastres de la guerra”, serie de 82 grabados (Derecha y centro)



Nota: Tanto la primera como la segunda ilustración aparecen en *Supremacía...* Fuente: Guido, 1949.

Así las cosas, en otro pasaje de *Supremacía...*, se interesa por el Aleijadinho (apelativo de Antonio Francisco Lisboa, nacido en Ouro Preto en 1738 y muerto en 1814), el gran escultor leproso del siglo XVIII en el Brasil. “El caso del Aleijadinho es, aún, más notable que el de Goya, en lo referente a la influencia notable de una enfermedad en la evolución de la obra de un artista”, expresa (p. 19).

Cabe destacar que, de forma temprana, ya se había interesado por la obra del mineiro. Nos referimos en concreto a un pionero artículo publicado en 1930 en el periódico *La Prensa* y a una conferencia de 1937 que luego se cristalizó (como varias de sus otras intervenciones) en un breve opúsculo editado por la UNL, bajo el título de *El Aleijadinho* (1938). Guido se interesó por el proceso estético-patológico que encarna el “artista estropeadito”, mote que deviene del idioma portugués. Lo cautiva esa sublimación del dolor y de la tortura física por medio del arte. Hijo de una esclava negra, y en un contexto social de trinchera clasista y esclavista³⁴, el escultor fue “el señalado del destino para crear la primera obra de arte auténticamente brasileña, como un escándalo estético frente a la hegemonía dictatorial del arte lusitano”, nos dice en 1938 (p. 13).

El Aleijadinho es, a su modo de ver, el más grande artista americano del siglo XVIII: “coincide como expresión de aquella primera reconquista de lo americano frente a Europa [...] con aquel momento del arte mestizo del siglo XVIII en Perú, Bolivia y México” (1938, p. 30).

Ante todo, podríamos decir que más allá de su cierta pregnancia hacia los artistas atormentados, le interesa del Aleijadinho el pasaje de una frondosidad ornamental (Fig. 9) hacia las monstruosidades de la estatuaria humanizada que produce el escultor. Es decir, le interesa el *pathos* de lo barroco y, como corolario, la redención. En ese viraje artístico que va del ornamento a la escultura antropomórfica se fragua también el itinerario vital del Aleijadinho: al traspasar los 45 años es sorprendido por la lepra y por la consecuente segregación social. Guido entiende que, dedicado fundamentalmente ahora a la escultura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

antropomórfica, el escultor “acomete la figura humana porque podía imprimir en el modelado del hombre el gemido de su raza y la esperanza de la libertad de América” (1949, p. 28). Sus *monstruos extrahumanos* (al decir del presbítero Engracia, primer crítico del Aleijadinho) cargaban el “feísmo” (p. 29) en esculturas de madera policromada o en piedra sabão, de tamaño natural (Fig. 10 y 11).

De este modo, veía en el artista y arquitecto criollo, un fantástico ejemplo de la potencia creadora de Eurindia, ese dispositivo fusional, propio del proceso acontecido entre los siglos XVII y XVIII en América Latina. El Aleijadinho era el símbolo del artista pautado por el deseo de salvación, fuerza inconsciente de su obra, que lo transformaba en fundador de una tradición específica en el arte americano.

El Aleijadinho introduce una suerte de sentido escultórico en la arquitectura jesuítica, movimentando sus masas merced a una dinámica se diría escultural-gigantesca. Plantas elípticas, bivalvas, fachadas movimentadas, torres circulares, guarnecidos, portadas, pilastras, cornisones, lejanamente transfigurados en el estilo de la metrópoli, pero transfigurados en manos de nuestro artista mulato. He aquí las novedades incorporadas por el maestro Aleijadinho. (Guido, 1938, p. 31)

Pero incluir al mulato Aleijadinho entre sus artistas preferidos era, decíamos, incluir el *pathos*, esa pregunta radical que confronta con el vacío. El volumen cuenta con diversas imágenes de: (la serie) Los profetas³⁵; escultura en madera tallada y policromada³⁶; y arquitectura y escultura decorativa en piedra³⁷.

En pocas palabras, cabría entonces interrogarnos ahora: ¿cuál es el tiempo de una imagen, de estas imágenes que estamos poniendo en consideración? Si, como sabemos, en el escenario postautonómico ya no se debaten formas, sino fuerzas y esas fuerzas se llaman imágenes, esto es, enigmas en los que, de la superposición (el con) de la tradición y la ruptura, lo trágico y lo farsesco, surge lo nuevo (Antelo, 2015, p. 378), Guido verá tanto en Goya como en el Aleijadinho un anacronismo, esto es, la “participación temporal en la temporalidad, es decir, una hiper-temporalización, infinita y potencializada, del evento singular” (Antelo, 2015, p. 379). Razón por la cual, si la arqueología como única vía de acceso al presente, no es, sino una operación de regresión en el pasado para encontrar una posibilidad en el presente (Agamben, 2019), el gesto del *arqueólogo Guido* es siempre también (en) presente.

De alguna manera, también en este punto —Goya con el Aleijadinho— se puede vislumbrar que Guido está bregando por ese pasaje de lo escultórico y lo pictórico al archivo, de lo arquitectónico a lo arquitectual de reconstrucción de la diseminación (Antelo, 2008-2009, p. 13). No caben dudas que ciertos elementos del pasado se activan en ese pasaje y por eso, a esa parte del pasado que *está siendo, que no deja de pasar* la denominamos actualidad.

Sin embargo, conviene no olvidar que Guido también quiere ordenar la dispersión al intentar

una lectura radical de la antropomorfosis barroca para, a partir de allí, dar cuenta de la paradoja del ser nacional evaluado, al mismo tiempo, como local



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y occidental, es decir, como propio y como ajeno. Como lo otro apropiado y como lo propio enajenado. (Antelo, 2008-2009, p.13).

En la producción escultórica del mulato esto se puede observar cabalmente porque, en última instancia, Guido nos está recordando que *lo propio* (lo brasileño) es africano (Antelo, 2017). O lo que es lo mismo, que toda imagen presente es —sin más— arcaica.

Reflexiones finales

Quizás la historiadora Gabrielle M. Spiegel (2007, p. 89) tiene razón y escribimos de modo inconsciente, pero con determinación, nuestras obsesiones más íntimas. Los discursos, las conferencias y otros materiales que hemos puesto en consideración adquieren especial relevancia al haberse cumplido en 2021 seis décadas del fallecimiento del rosarino. En ocasiones, los textos, minimizados por ciertos mecanismos no siempre visibles de postergación, siguen un curioso derrotero para convertirse, finalmente, en objeto de estudio más o menos legitimado. Estos materiales coadyuvan así a profundizar en los recorridos de las ideas de un intelectual cargado de tensiones y con una multifacética trayectoria. Guido es un intelectual incómodo y polémico: en efecto, presenta —a semejanza del catalán Eugeni D'Ors (1881-1954) a quien lo une por cierto la reflexión sobre lo barroco— muchas aristas dignas de transitar para no clausurar su pensamiento. Si lo encasillamos como ecléctico o reaccionario, operación que —en última instancia— recortaría su potencia de *contemporáneo* en el sentido agambeniano, lo clausuramos.

Los materiales de archivo aportan datos para la construcción de su itinerario universitario, y, en un contexto más amplio, sirven para explorar un episodio poco transitado de la vida cultural argentina de la primera mitad del siglo veinte; un episodio que forja un posicionamiento público en más de un aspecto: los discursos pronunciados con motivo de su asunción al rectorado son piezas retóricas singulares ya que contienen su modo de situarse frente al peronismo como ningún otro de sus otros textos. Por eso revisten importancia para cartografiar los sentipensares del arquitecto.

Al leer las intervenciones de Perón en filigrana con los discursos de Guido, notamos que instalan —utilizando una metáfora musical— más que un *contrapunto*, un *recitativo*, porque enfatizan las inflexiones del habla de quien fuera tres veces presidente de la República Argentina. Dicho de otro modo: en sus discursos se pueden auscultar los mismos sonos que en los de Perón, siguen una misma línea discursiva, repasan los mismos tópicos, utilizan las mismas frases. Por ende, estos textos de su paso por el rectorado de la UNL tienen un valor histórico inestimable: son documentos de carácter testimonial y, asimismo, materializan las líneas directrices de un plan de gestión universitaria. De esta manera, se constituyen en acicate y en instrumentos de gran versatilidad para analizar su paso por la gestión universitaria. A su vez, parten del mismo diagnóstico: la universidad es una institución enferma, la formación moral y científica de los universitarios debe ir en tándem con el proyecto político que el peronismo estaba desarrollando a nivel nacional, esto es, no debía permanecer indiferente al proyecto político general.

Pero Guido no resuelve sus tensiones: era un reformista que devino rector peronista; un arquitecto que, unido a Rojas por el nacionalismo cultural, se sentía impelido a construir un futuro anterior, un pasado que no deja de pasar, que se estaba actualizando en el presente de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

la enunciación: Eurindia. Y también, interpelado por la palabra de Perón, como intelectual forjador de un ordenamiento simbólico, brega por definir las notas de la universidad *porvenir*: argentinidad contra el cosmopolitismo; americanidad como lo entendió San Martín al libertar América; universalidad como didáctica ecuménica y movilización para cuidar el patrimonio cultural y los valores espirituales de la justicia social.

Estas piezas hilvanadas a los textos de carácter crítico-estético, analizados en la segunda parte de esta comunicación y que también fueron originalmente pronunciados como conferencias, nos muestran que no solo estos intereses basculaban en el mismo momento, sino que además fueron publicados en tándem por la misma institución universitaria. Son acaso dos caras de una misma moneda. Quizás podríamos pensar que, para Guido, Goya y el Aleijadinho son artistas que al emerger del subsuelo de lo torturado y del dolor, construyen la emancipación: Goya, liberándose de la hegemonía extranjera y académica y afirmando su hispanidad con un nuevo arte humanizado; el Aleijadinho, por su parte, dando la espalda a la moda de su tiempo afirmando la autenticidad social y telúrica de su América. O, en otros términos, podríamos apuntar que Goya redescubre España después de su sordera y el Aleijadinho reencuentra su América después de la lepra” (p. 30). En última instancia, solo resta decir que el peronismo vendría a realizar aquello tan ansiado que ya en el arte Goya y el Aleijadinho habían realizado.

Didi-Huberman (2013, p. 3) nos recuerda que “cada vez que intentamos construir una interpretación histórica —o una *arqueología* en el sentido de Michel Foucault—, debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy proliferante que sea, con los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios”. En la mesa del montaje³⁸ de la crítica (que escapa a las teleologías), esa cohabitación que implica el archivo de imágenes disyuntas y heteróclitas —Goya con el Aleijadinho— busca articular vestigios documentales —Guido con Ivanissevich, Guido con Perón—. Entre estos restos, entonces, intentamos montar escenas y trazar puentes y, de este modo, captar atisbos para exhumar la fuerza del anacronismo deliberado, al decir borgeano, que hace de Guido un contemporáneo, *nuestro* contemporáneo.

Figura 9.

Candelabro (Izq.)

Figura 10.

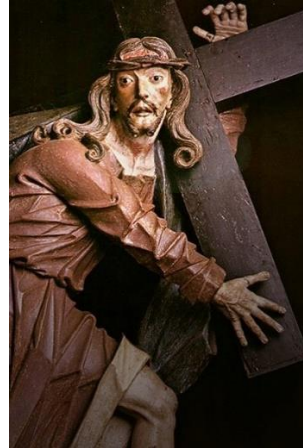
Profeta Isaías de la serie “Los profetas” (Centro)

Figura 11.

Cristo (Der.)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Texto Anexo

Discurso de Ángel Guido, (1948). *La nueva universidad. Universidad, 20* (fragmento)

Después de algunos años de vida turbulenta, esta Universidad del Litoral inicia hoy la segunda etapa de su existencia, al amparo de la nueva Ley Universitaria. La primera etapa comenzó inmediatamente después de terminada la anterior Guerra Mundial. La segunda, hoy, después de esta gran guerra reciente. Ha pasado y está pasando, pues, nuestra Universidad por la dura prueba de dos posguerras, cuando el mundo sufre profundas vacilaciones en su dirección y en su destino. Es probable que esta incertidumbre de Occidente en reencontrarse a sí mismo, haya incidido profundamente en el mundo de la cultura y haya sido motivo de esa turbulencia de que habláramos.

De cualquier manera, como balance de este cuarto de siglo pasado, podemos asegurar que, en la doble misión de la Universidad, de formar ‘técnicos’ y formar ‘hombres’, pudo cumplirse nada más que, discretamente, lo primero. No fue posible franquear esa trinchera de lo exclusivamente técnico, a pesar de que se desplazó nuestra Universidad, durante la vigencia de una doctrina formativa como la Reforma Universitaria.

En efecto, esta Reforma tan traída a cuento, nació con esa doble misión de robustecer la técnica y, además, formar la conducta del universitario para hacerlo permeable a las transformaciones sociales, tan decisivas en la hora presente.

Sin embargo, estos ideales reformistas, fueron traicionados, voluntaria o involuntariamente, a la vuelta de cada esquina³⁹. En mi trabajo “Definición de la Reforma Universitaria”, publicado hace más de quince años, denunciaba esa desviación. Expliqué, entonces, el peligro que se corría al confundir los propósitos con los procedimientos, la finalidad con los medios para lograrla. La asistencia libre, la docencia paralela, el gobierno de profesores y alumnos, no debieron ser nada más que recursos o experimentos para lograr una finalidad concreta: la superación de la Universidad argentina hasta alcanzar el pulso de nuestro tiempo.

Si esta superación no se lograba, la Reforma verdadera aconsejaba acudir a otros medios, cambiándolos o suprimiendo aquellos recursos ensayados. Sin embargo, no fue así. Probablemente por indefinición de la misma, intencionada o candorosamente, se insistió en sostener aquella estructura temeraria con una tozudez inexplicable. Ni siquiera el ejemplo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las universidades norteamericanas –de recursos tan contrarios– hizo vacilar a quienes creyeron poseer el monopolio de la Reforma.

La verdad es que en lo docente y administrativo la Reforma proponía terminar con las camarillas y el privilegio, pero, lamentablemente, se incrementaron más.

En lo espiritual y argentino aconsejaba un repliegue hacia lo nuestro, denunciando nuestros propios problemas nacionales para atacarlos en su ‘funcionalidad regional’. Sin embargo, salvo excepciones honrosas, hubo que soportar una extranjerización exacerbada y los pocos limpiamente argentinos, tuvimos que sufrir el degüello de nuestras ilusiones y buscar el repliegue en el libro, en la creación y en la cátedra, ya que era inútil todo esfuerzo y toda lucha.

En la orientación política —en el alto concepto de la palabra— nació la Reforma con un ideal bien claro de ‘justicia social’ para los argentinos. Pero también esa esperanza fue traicionada por el complejo exotista y extranjerizante que no ha desaparecido aún de nuestros claustros. En lugar de mirar hacia la Patria, se copiaron las extremas derechas y las extremas izquierdas del Viejo Mundo, dolorido y desesperado después de las dos guerras más grandes de la humanidad.

No fue eficaz, pues, nuestra Reforma porque, consciente o inconscientemente se la falseó y en ese plano inclinado del error fueron arrastrados hasta los más idealistas, los más patriotas y los más sinceros reformistas. La verdad fue que la tranquilidad espiritual indispensable para la creación en las Ciencias y en las Artes estuvo ausente en gran parte de ese cuarto de siglo de vida universitaria.

Las asambleas de estudiantes, los Consejos Directivos convertidos en tribunas partidarias y el clima de política de la calle traído a los claustros, conspiraron contra ese ambiente recoleto que se vive en las Universidades europeas y norteamericanas y que constituye el único medio favorable para la consagración al trabajo intelectual, a la investigación científica, a la creación artística. Es necesario confesar, con desilusión, que en sus claustros nunca pudo crearse ese ‘pathos’ de amor al libro como expresión del saber milenario, de admiración y gratitud hacia los maestros y genios de la sabiduría y del arte, de dignificación del espíritu y de exaltada unción hacia los arquetipos de nuestra nacionalidad. Y estos eran propósitos reformistas, ya que, en los últimos años anteriores a la Reforma, la universidad argentina no había logrado polarizar estos ideales de la cultura.

Pues bien, todo cuanto va dicho, por fortuna, va en camino de terminarse. La Ley Universitaria, a pesar de sus lagunas razonables, tiene el patriótico propósito de eliminar esas desviaciones lamentables. Su solo anuncio ya ha traído una tranquilidad relativa en los claustros universitarios.

En fin, señoras y señores, la Universidad argentina va en camino de serenarse y el momento es propicio para el trabajo constructivo. La hora es oportuna para iniciar la superación de nuestras universidades que actualmente son nada más que escuelas profesionales superiores. Nuestro ministro, el doctor Ivanissevich, lo ha dicho muy bien: “La universidad argentina no ha nacido aún. Por ahora no es más que un colegio superior para técnicos”. Es decir, un politécnico superior.

Efectivamente, a la universidad argentina se le presenta la ocasión de apuntar más alto. Deberá completar ese ‘técnico bárbaro’ de Ortega y Gasset, con el ‘técnico culto’. Hacer del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

técnico un hombre armonioso, para que sea un instrumento, práctica y espiritualmente útil, para la Patria y para el mundo.

El bosque tiende a desbrozarse de malezas y a la distancia se otea el camino a seguir. La universidad argentina ha entrado en un ciclo constructivo y ya se puede pensar firmemente, en su superación. Veamos un poco, en forma vertebrada, las ramificaciones troncales del destino de nuestra Universidad.

Argentinidad

Toda universidad auténtica se desplaza en dos corrientes paralelas. Una constante constituida por el saber milenario que, como dice Scheler, es troncal e indispensable. Y otra viva y presente, conforme a la realidad de nuestro tiempo. Desprenderse o desentenderse de cualquiera de estas corrientes es mutilar la esencia misma de la universidad. Por ello, comenzaremos por manifestar que nuestras universidades deberán ser, ante todo, argentinas. Es decir, para argentinos que debe resolver problemas argentinos.

Aquel saber milenario deberá acondicionarse a la realidad telúrica, histórica, económica, política y espiritual de la Patria, sí pretende formar universitarios de la gran Argentina de mañana.

La realidad telúrica es la de nuestro suelo, cuya magia nos ha permitido lograr esa singularidad en la geografía humana del mundo. El *Martín Fierro* quizás sea el arquetipo. En lo histórico somos una realidad presente, sustentada por una tradición imposible de desescamotear. La gesta de nuestra independencia y el ideal sanmartiniano, son valores formativos —conforme a la teoría filosófica de los valores— capaces de estar siempre en primer plano en la perspectiva histórica del hombre argentino.

En lo político y económico estamos presenciando el drama del mundo frente al advenimiento de las masas proletarias. Nuestro gobierno ha sabido resolver esa grave ecuación política y económica, providencialmente. El temerario avance de las masas de que nos hablan Ortega y Landsberg, que está haciendo vacilar hasta la propia cultura de Occidente en Europa, se está resolviendo entre nosotros exitosamente.

La universidad no puede echar en saco roto esta realidad tocante ni aducir incompatibilidad alguna. Antes, al contrario, la universidad argentina deberá formar *élites* entre sus filas, para contribuir con su serena sabiduría y su teleológica visión universalista, que la Patria arribe al mejor puerto del mundo, en estos momentos cruciales de su historia.

Finalmente, en lo espiritual, hay raíces demasiado hondas en nuestro pueblo y que deben ser advertidas por la universidad. Nuestra tradición cristiana, legada desde la Conquista hispánica de América, se acondicionó en nuestras pampas, en nuestras montañas y en nuestras riberas, demarcando señeramente nuestro destino espiritual. Luego, la Independencia la afianzó para siempre, ya que la incorporó a sus ideales de libertad en la epopeya del nacimiento de nuestra patria. Más adelante la inmigración latina, desde fin de siglo, matizó, pero no desvió ni en un ápice, el gesto vigoroso de este tronco de árbol cristiano de nuestros antepasados.

Pues bien, si la universidad argentina, en este nuevo ciclo de su historia, pretende ser un poco más que un politécnico superior, deberá inspirarse, ante todo, en esta realidad objetiva y subjetiva de nuestra Patria. Hemos vivido hasta estos últimos años, excesivamente asomados a lo exterior. A pesar que el Atlántico nos separa de Europa, hemos desplazado nuestros



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

propios problemas nacionales para enfocarlos desde el ángulo físico y espiritual de un continente de excesiva madurez, olvidando nuestra propia juventud americana. El cosmopolitismo gestó, sin lugar a dudas, ese clima de desautenticidad de lo nuestro. Pero va esto dicho sin reproches. En otra ocasión lo expresé con estas palabras: “A pesar del dramatismo tremendo que adquiere la expresión americana, incapaz de manifestarse en su propia voz y circunscripta a una vida de escamoteado espíritu, se logra, sin embargo, una agilidad mental y captación espiritual notables. Una suerte de vigilia constante para la mejor interpretación de la vida integral europea”.

Pero, especialmente Buenos Aires, extremó la medida de nuestra extranjerización. Las raíces profundas de nuestra argentinidad comenzaron a vacilar. Nuestro endeble federalismo político, espiritual y humano, no fue suficiente para equilibrar esa expresión que yo he llamado *portuaria*, por saberla atacada a las cien banderas del mundo. Era indispensable esa segunda y auténtica emancipación que nos habla Ricardo Rojas en su *Restauración nacionalista*. La emancipación política la realizaron los hombres de mayo. La emancipación económica la está cumpliendo admirablemente el Gobierno que hoy dirige nuestros destinos. Nos falta la emancipación espiritual. Esta última libertad, la del espíritu, debe preocupar a las universidades. Sin imitarlas, por supuesto, debemos actualizar un poco las grandes universidades de Occidente que, desde la época medieval, iluminaron la cultura del mundo y cuyos propósitos no fueron, por supuesto, formar técnicos exclusivamente, sino *hombres*, en el sentido ancho de la palabra. Universidades como las de París, Bolonia, Salamanca, Oxford lograron ese armonioso connubio y la cultura occidental pudo ejercer ese alto magisterio que todavía persiste.

He aquí, pues, uno de los más grandes problemas de la universidad argentina. Debemos colocar en las alforjas del egresado algo más que la aptitud técnica. Deberá recibir conjuntamente con el diploma que lo habilita para el ejercicio de las profesiones liberales, también el espaldarazo de argentinidad. Solamente así, el médico, abogado, ingeniero, arquitecto, será un elemento eficaz y constructivo en esta Patria grande que todos soñamos.

Es en los claustros de nuestras universidades, jerarquizados por maestros de categoría moral y científica, donde podrá ejercerse esa didáctica superior que cada día la sentimos más indispensable en las comunidades modernas. Hoy más que nunca, con el advenimiento de las masas trabajadoras, es indispensable formar esas élites consejeras y directoras. Y ningún ambiente más propicio que las Universidades. Deben estas aportar su serenidad, su sabiduría y su alto juicio siempre argentino, a esas masas razonablemente convulsionadas y aventadas por el clima revolucionario de la justicia social.

Esta es una de las contribuciones que de inmediato habrá que poner en práctica para coadyuvar con el Superior Gobierno de la Nación que, en este momento histórico, ha evitado que fuéramos arrebatados por un extremismo desoccidentalizado y por ello, de grave riesgo para nuestro destino.

Universidad argentina, pues, formadora de técnicos y hombres argentinos, abocados a la solución de problemas argentinos y apuntando siempre hacia una Patria mejor.

Americanidad

Ya lo he dicho en otra ocasión: “Frente al desgarramiento de Europa, los pueblos de América se han apretado en una inusitada hermandad, más limpia y más sólida de lo que pudiera deducirse de la manida ‘buena vecindad’, demasiado protocolizada, por cierto”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“Creo firmemente –dije hace algunos años– que en la trastienda de aquella bien intencionada ‘buena vecindad’, ha cundido de Norte a Sur y de Sur a Norte una corriente de honda y auténtica simpatía fraternal, frente a la desescamoteable realidad de la guerra que acabamos de soportar. Se diría que América ha comenzado a pensar en sí misma y a tener fe en su adultez recién nacida. Hay, efectivamente, una intensa emoción de gran expectativa, frente al presentimiento de ser señalada por el destino, como monitora de la cultura universal y defensora de la sabiduría y el espíritu que nos legara Occidente”.

“A mayor responsabilidad mayor urgencia en ajustar sus filas humanas, en reestimar sus propios valores, en sopesar su capacidad en ese flamante magisterio del mundo que la historia le ha de deparar en estos momentos cruciales de la humanidad. Y por ello, el Norte poderoso ha tendido la mano para recoger la moneda espiritual del Sur. Y el Sur le ha ofrecido —con esa hidalguía propia de su estirpe hispanoamericana— sin resentimientos, a pesar de que un imprudente acción económica anterior a la última guerra, había creado aquel complejo arielista del antimperialismo difícil de desplazar”.

“Pero, repito, por encima de este señalado complejo arielista y de aquella buena vecindad todavía impopular, la verdad es que toda América se ha sentido conmovida en una misma y densa emoción de ancha y limpia hermandad, frente a la grave responsabilidad de su destino”.

“Se me antoja que este momento tiene un perfil muy similar a aquél de los últimos años de la segunda mitad del siglo XVIII, guardando distancia, por supuesto, de tiempo y circunstancias históricas. Toda América fue casualmente en aquella centuria, una sola América. Un solo ideal vibraba desde el lacustre montañoso Norte y desde el Yucatán cálido, hasta las Pampas extendidas y la Patagonia frígida: el ideal de la Libertad. El sojuzgamiento por el europeo tenía ya su primera independencia visceral. Gestábase, cabalmente, lo que más tarde fue emancipación política o primera independencia. Era casualmente América, en aquel momento, una sola América frente a Europa y no la actual, aparcada por razones no muy justificadas por cierto. Era la época de los comuneros, de las insurrecciones indígenas, de los rebeldes mestizos y también de los sofocados movimientos de emancipación. Y así como los primeros años del XIX, fueron los años decisivos para lograr existencializar aquella visceral independencia de América, se me antoja que, en estos momentos, después de más de un siglo, se está gestando la segunda y definitiva emancipación que todos soñamos”. Estos conceptos pertenecen a mi obra *Redescubrimiento de América en el Arte*, publicada hace varios años. La reciente asamblea panamericana de Bogotá, es un signo evidente de aquella esperanza.

Pues bien, en los claustros de nuestras universidades, debe ejercerse, de alguna forma, esta didáctica americanista. El conocimiento de la geografía humana y espiritual de América, hará más densa esa confraternidad. ‘Piú si conosce e piú si ama’, decía Leonardo.

Trataremos, pues, que este ideal americanista, sea una realidad en esta Universidad del Litoral. Oportunamente hemos de proponer soluciones prácticas para lograr tan noble propósito. No debemos olvidar que nuestra primera emancipación necesitó la comunión de todos los pueblos de América. Así lo entendió San Martín, el Santo de la Espada, llevando aquel ideal de emancipación americana desde el Atlántico hasta el Pacífico. En esta segunda Libertad, repito, será imprescindible, también, la conjuración de todos los pueblos de América para alcanzar esa independencia espiritual de que habláramos antes. La universidad argentina no debe echar en saco roto estas enseñanzas de la historia. El ideal americanista,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

debe penetrar generosamente en sus claustros, para ejercer esta alta docencia de confraternidad continental.

Universalidad

Este repliegue dentro de la frontera americana, no significa desentendimiento de lo ecuménico. Las lastimaduras de la vieja Europa son también nuestras propias lastimaduras. Su alto magisterio debemos recordarlo siempre con gratitud de discípulos.

Pero, en esta asimilación admirativa de aquellas enseñanzas que nos ponen en relación con la universalidad del conocimiento europeo, debemos proceder con prudencia.

Hace más de seis años a esta parte, en mi citada obra *Redescubrimiento de América en el Arte*, expresaba estos conceptos que me permito reproducir. “Tengo para mí —decía entonces— que Europa es un continente resentido. A pesar que pueda resolver prácticamente el problema económico de la posguerra, restará un saldo de resentimientos que solamente un gran movimiento espiritual —posiblemente de remozado cristianismo— podría bloquear. Pero con criterio realista, no creo preparado a aquel continente para tan gigantesca empresa. Ha calado muy hondo en Europa el desamor de hombre a hombre y no creo realizable, en aquel continente, esa suerte de socialismo cristiano o cristianismo socialista que se han propuesto las mentalidades europeas de más alta probidad intelectual y de más limpia conducta. Con angustiado dolor de discípulos americanos asistimos a este paréntesis trágico de Europa, la maestra cabal de nuestra cultura hasta hoy. Pero la historia marcha y la vida apremia. América dolorida y sin ingratitud ha comprendido hoy la gran responsabilidad de su destino”.

“América en efecto —no va en ello euforia americanista— podrá resolver aquel problema social sin resentimientos internacionales y por lo tanto con mejor predisposición cristiana”. Y terminaba con estas palabras: “Tengo fe que en la generosa tierra de nuestra América podrá fructificar aquel piadoso ideal de justicia social, para, después de realizado, lanzarlo por el mundo como un ejemplo de las creaciones más grandes de la humanidad”.

Estas palabras dichas entonces, fueron de esperanza. La historia ha corrido aceleradamente y aquella visión de futuro la vemos convertida hoy en realidad. Nuestra adultez ha comenzado. La conducta ecuménica, pues, deberá acomodarse a este ideal de emancipación espiritual de América. Conviene, entonces, interponer la prudencia a toda incorporación de universalidad.

En efecto, desde las universidades y centros de cultura extranjeros, nos llegan doctrinas filosóficas, sistemas políticos y plataformas estéticas que conviene recibir con juicio de inventario. No sería aventurado opinar que pueden ser muy bien, antídotos o exudaciones de un continente que lucha por rehabilitarse del gran pecado de no haber sabido defender, con dignidad, su patrimonio de cultura milenaria. Desde la perspectiva americana resultan monstruosas y diabólicas algunas concepciones biológicas, filosóficas, estéticas y sociales. Es probable que todas ellas sean manifestaciones extremas de una cultura vigorosa pero desesperada. Negar nuestra simpatía y nuestra adhesión en el dolor sería ingratitud. Pero, imitarla y contagiarse de esa misma desesperanza, sería temerario.

Mas, lo riesgoso es que esas voces y expresiones extremistas nos llegan a través de los medios de cultura más populares: el libro, la prensa, la radio, el cine. No debemos olvidar que estos son los instrumentos de mayor eficacia en la formación cultural de un pueblo. Compiten con éxito en docencia popular, lamentablemente, hasta con la misma universidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Tengo para mí, que la universidad no debe desentenderse de estos problemas si es que pretende ponerse a tono con el pulso de nuestro tiempo.

De aquí que, en estos momentos históricos donde parece que se ha de cumplir aquello de la “Universidad del pueblo y para el pueblo”, conviene meditar sobre la forma práctica y prudente de llevar a lo popular esta didáctica ecuménica de universalidad tamizada por la esperanzada juventud de América.

Movilización

Señoras y señores: Me ha parecido oportuno terminar este discurso inaugural de Rector, con una palabra que es expresión de conducta. Y esta palabra es: movilización.

Movilización significa disponerse a tomar las armas en defensa de la Patria. La integridad territorial de la Nación no está en peligro. Pero sí lo están el patrimonio cultural y los valores espirituales de la madura civilización europea, ante el advenimiento de las masas agitadas por la bandera de la justicia social. Pareciera que el Viejo Mundo tuviera flaca capacidad para defenderlos frente al avance oriental. Por ello, debemos movilizarlos para proteger, americanizar y argentinizar ese patrimonio del saber y del sentir, que tanta grandeza dio a Occidente y ofrecerlo, universitariamente, a nuestro Gobierno que, en estos momentos, está realizando el gigantesco esfuerzo de consagrar esa justicia social, sin desmedro ni riesgo para nuestra argentinidad. Y en las movilizaciones como en las trincheras, no hay diferencias de clases, ni de ideologías políticas, ni de doctrinas sociales. Solamente son incompatibles: la traición, la desertión y la cobardía. La fraternidad cunde porque, junto al coraje, brilla refulgente un solo alto ideal: la defensa de la Patria.

Yo desearía trasladar ese clima de movilización a nuestra Universidad del Litoral. Desearía llevar a nuestros claustros, convulsionados por los acontecimientos que todos conocemos, ese estado de espíritu fraternal y constructivo. Hora es que desaparezcan de nuestros claustros los conflictos pequeños, los absurdos resentimientos, los rozamientos políticos, las posturas enconadas.

A los profesores que sean un poco más maestros y a los alumnos un poco más discípulos, para poder ser eficaces en esta movilización destinada a superar nuestra Universidad, elevándola a una categoría cultural, a una jerarquía espiritual y a una orientación social digna de una Universidad de nuestro tiempo. En estas horas de movilización, nada debe sobreponerse a los intereses superiores de la Patria.

Argentinidad, americanidad y universalidad dignamente controlada, es, para mí, la tríada hacia la cual debe apuntar la Universidad argentina, atrincherándose en su patrimonio de Ciencia, Cultura y Espíritu, en estos momentos de vacilaciones pronto la revolución social del mundo.

¡Que, en esta dramática etapa histórica de movilización, haya un propósito superior y siempre presente en nuestra conducta de universitarios: trabajar para una Argentina grande!

¡Ojalá pueda lograr, desde mi cargo de Rector, ese clima de conciliación y, ¡Dios mediante, traer esa indispensable serenidad a los espíritus, para que nuestra Universidad del Litoral, movilizada para un gran destino, cumpla su misión de alta argentinidad en estos momentos difíciles del mundo!

Ángel Guido

Referencias bibliográficas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. María Florencia Antequera, Ángel Guido, rector de la Universidad Nacional del Litoral (1948-1950): la pregunta por la emancipación en algunos de sus *textos olvidados*, pp. 348-384.

- Agamben, G. (2019, mayo 11). *L' archeologia*. Conferenza nel Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Palazzo Serra di Cassano, Napoli.
- Altamirano, C. (2001). *Bajo el signo de las masas 1943-1973*. Buenos Aires, Argentina: EMECE.
- Amorebieta y Vera, M. L. (2022). 'Sin Maipú no habríamos cantado a Ayacucho': usos y representaciones de San Martín en tiempos de consolidación del panteón nacional (1878-1930). *Estudios del ISHIR*, 12(33).
- Antelo, R. (2008-2009). Posautonomías: pasajes. *Pasajes*, 28, 11-20,
- Antelo, R. (2015). El tiempo de una imagen: el tiempo-con. *Cuadernos de Literatura*, 19(38), 376-399. DOI: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.tdui>
- Antelo, R. (2017). Ángel Guido, la fusión, el círculo. *Cuadernos de Historia del arte*, 28, 99-158.
- Antelo, R. (2021, octubre 27). Disertación. ¿Cómo se hace teoría en América Latina? Diálogos en Letras. 27 de octubre de 2021. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [II Jornadas Diálogos en Letras: ¿Cómo se hace teoría en América Latina? Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=C59kFLHqays&t=1801s>.
- Antequera, M. F. (2015). La residencia y casa de rentas Fracassi, una inflexión del neocolonial en la ciudad de Rosario. *Res Gesta*, 51, 189-198.
- Antequera, M. F. (2017). Un libro y una casa: Ángel Guido en la encrucijada euríndica. *Cuadernos de Historia del Arte*, 28, 43-98.
- Antequera, M. F. (2019). Querido Maestro: el epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas. Entre la arquitectura euríndica y el archivo. *Confluente*, XI, 2, 265-289.
- Antequera, M. F. (2020a). Eurindia o el organizador sintáctico de los fragmentos de mundo. Una aproximación al concepto de fusión en la obra de Ángel Guido. *Maracanan*, 23, 221-247. Recuperado <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/about>
- Antequera, M. F. (Org., prólogo y transcripción de manuscritos) (2020b). *Ángel Guido. La casa del Maestro*. Rosario, Argentina: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales del Rosario.
- Antequera, M. F. (2020c). La beca Guggenheim, las credenciales norteamericanas y la arquitectura euríndica. Una aproximación al epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas (1925-1955). *Palimpsesto*, 10(17), 197-220.
- Antequera, M. F. (2022). Ángel Guido, traductor. Ponencia en Encuentro Arquitectura neocolonial na América Latina. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-Universidade de São Paulo.
- Bertero, E. and Larker, J. (2018). El movimiento estudiantil santafesino y sus estrategias de intervención colectiva en tiempos de lucha por la reforma universitaria y la creación de la Universidad Nacional del Litoral (1918 y 1919). *Páginas*, 10, 23, 8-28. DOI: <https://doi.org/10.35305/rp.v10i23.298>.
- Bonnefoy, Y. (2004). *Goya, Baudelaire et la poésie*. Genève: La Dogana.
- Bracamonte, J. (1996). El peronismo como componente de la narrativa argentina. (1943-1955). En J. Torres Roggero (Ed.), *Calibar sin rastros. Aportes para una historia*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- social de la literatura argentina* (pp. 121-139). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Buchbinder, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Bs. As.: Sudamericana.
- Carrizo, B. (2019). Regeneracionistas, gubernistas, disidentes y Reformistas combaten en el Radicalismo. Santa Fe, 1910–1916. *De signos y sentidos*, 20, 30-62.
- Castro, E. (1998). Filosofías de la reforma de la universidad. *Signos universitarios*, 17(33), 101-112.
- Cattaruzza, A. (2007). *Los usos del pasado: la historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Derrida, J. (2002) *La universidad sin condición*. Buenos Aires, Argentina: Mínima Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2013) Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, F. J. Arnaldo Alcubilla, C. Chéroux (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Círculo de las Bellas Artes.
- Escobar, L. (2022). América a través de la revista Universidad: un panamericanismo desde el litoral argentino. *Colección*, 33(2), 157-194.
- D'Ors, E. (1946). *Goya y lo goyesco*. Valencia, España: La enciclopedia hispánica.
- Eujanian, A., Pasolini, R. y Spinelli, M. E. (Coords.) (2015). *Episodios de la Cultura Histórica Argentina. Celebraciones, imágenes y representaciones del pasado*. Siglos XIX y XX. Buenos Aires: Biblos.
- Fals Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores y CLACSO.
- Fernández, S. (2003). La negación del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación El Círculo. *Andes*, 14.
- Fernández, S. (2011). *La revista El círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial argentina del Centenario*. Murcia, España: Editum.
- Fiorucci, F. (2007). *La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y estado* [Working paper n° 20]. Universidad de Maryland. Recuperado de https://cedinpe.unsam.edu.ar/sites/default/files/pdfs/la_administracion_cultural_del_peronismo.pdf
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Giménez, S. y Azzollini, N. (2019) (Coord.). *Identidades políticas y democracia en la Argentina del siglo XX*. CABA, Argentina: Teseo.
- Giménez, J. C. (2020). Legitimidades y usos del pasado en el antipersonalismo santafesino (1937 – 1943). *Cuadernos de Historia* [Serie Economía y Sociedad], (25), 111–134. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/31750>
- Giménez, J. C. (2021). *Virado a sepia. Política y educación en Santa Fe de los años treinta*. Rosario: Prohistoria.
- Georgieff, G. (2011). El peronismo y sus intelectuales. En G. Georgieff *et. al*; M. C. Vázquez (Coord.), *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico* (p. 27-85). Bahía Blanca, Argentina: Ediuns. Recuperado de http://cedinpe.unsam.edu.ar/sites/default/files/pdfs/georgieff_el_peronismo_y_sus_intelectuales.pdf



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Girbal-Blacha, N. (2005). *Perfiles históricos de la Argentina peronista (1946-1955). Intelectuales, política y discurso*. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen
- González, C. (2015). *Peronismo y representación. Escrituras, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires, Argentina: Final Abierto.
- Gorelik, A. y Areas Peixoto, F. (Comps.) (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guido, Á. (1924). En defensa de Eurindia. *El Círculo de la biblioteca*, otoño-invierno.
- Guido, Á. (1925). *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Argentina: La Casa del libro.
- Guido, Á. (1927). *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario: Talleres Gráficos La Tierra.
- Guido, Á. (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*. Santa Fe: UNL.
- Guido, Á. (1930, mayo 6). [Carta a Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones Museo Casa Ricardo Rojas.
- Guido, Á. (1932). *Arqueología y estética de la arquitectura criolla*. Buenos Aires: Colegio Libre de Estudios Superiores.
- Guido, Á. (1948). La nueva universidad. *Universidad*, 20, 9-21.
- Guido, Á. (1948b). Palabras preliminares. *Universidad*, 20, 7-8.
- Guido, Á. (1948, junio 10). [Carta a Ricardo Rojas]. Instituto de Investigaciones Museo Casa Ricardo Rojas.
- Guido, Á. (1949a). Defensa y conciencia de nuestro patrimonio nacional. *Universidad*, 22, 7-13.
- Guido, Á. (1949b). Sincronización funcional de la universidad con la realidad argentina. *Universidad*, 21, 7-22.
- Guido, Á. (1949c). *Supremacía del espíritu en el arte. Goya y el Alejaidinho*. Santa Fe: UNL.
- Juarros, F. (2001). *La Universidad peronista: entre el desarrollo económico-social y la intervención. El caso de la UNT (1946-1955)*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Laclau, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Lojo, M. R. (2006). Ricardo Rojas: en busca de la Historia perdida. La etapa del Centenario". *Gamma*, 42/43, 16-24. Recuperado de http://www.salvador.edu.ar/gramma/42_43/Gramma_42_43.pdf
- Martínez del Sel, V. y Riccono, G. (2013). Las trayectorias académicas: una nueva mirada sobre los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras durante el peronismo. *Archivos de Ciencias de la Educación*, 7(7).
- Montini, P. (2014) La ciudad del puerto petrificado. En A. Megías *et. al.*, *Las batallas por la identidad*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Montini, P. (2019). Ángel Guido entre el arte y las formas americanas. En R. De Gregorio *et al.* *Ángel Guido, ingeniero civil y urbanista*. Rosario: Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil. Distrito II de la provincia de Santa Fe.
- Mucci, C. (2015). *Divina Beatrice*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Nora, P. (1984/2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Perón, J. D. (1946). Ante estudiantes universitarios habló el presidente de la Nación (26 de octubre de 1946). En J. D. Perón (1997), *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Docencia.
- Petrina, A. (2008). El neocolonial. Memoria y nostalgia de la raíz hispanoamericana. *Summa*, 96, 108-115.
- Pis Diez, N. (2012). La política universitaria peronista y el movimiento estudiantil reformista: actores, conflictos y visiones opuestas (1943-1955). *Los trabajos y los días*. Año 4, 3, 41-63.
- Pis Diez, N. (2018). Peronismo, universidad y oposición reformista: El caso de la ciudad de La Plata/Ciudad Eva Perón (1943-1955). *Estudios Sociales*, 54(1), 67-91. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8997/pr.8997.pdf
- Pulfer, D. (2010) Presentación. De La restauración nacionalista de Ricardo Rojas. La Plata: UNIPE. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/unipe/20171121055305/pdf_336.pdf
- Riccono, G. (2015). La universidad argentina en la voz de Perón: sus discursos sobre educación superior. *Horizontes sociológicos*, 6, 9-27.
- Rubinzal, M. (2016). La cultura combate en las calles. Nacionalismo e industrias culturales en la Argentina de entreguerras. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 16(2), 22. Recuperado de <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AIHAE022>
- Salomón, P. S. (2007). Las intervenciones a la Universidad Nacional del Litoral entre 1943-1945, en XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Tucumán.
- Scalabrini Ortiz, R. (1973). *Tierra sin nada, tierra de profetas*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Sigal, S. (2002). *Intelectuales y peronismo en Nueva historia argentina*. Tomo VIII. Buenos Aires: Sudamericana.
- Spiegel, G. France for Belgium. En L. L. Downs y S. Gerson (ed.) *Why France? American historians reflect on an enduring fascination*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- Tcach, C. (2019). Peronismo y reforma universitaria, raíces de un desencuentro. Una mirada desde su cuna: Córdoba (1943-1955). *Postdata* 24(1), 177-198.
- Torres, P., Rossetti, F. y Suban, G. (2004). La política universitaria estatal 1946- 1955. Indagaciones y problemas. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Valcárcel, L. E. (1981). *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vera, P. y Roldán, D. (2021). La invención turística de Rosario (Argentina). El patrimonio, la costa y el bulevar. *Turismo y patrimonio*, (17), 79-98.
- Welti, M. E. (2019). Ángel Guido: la construcción de un programa estético-pedagógico americanista para la ciudad de Rosario. En R. de Gregorio *et al.*, *Ángel Guido, ingeniero civil y urbanista*. Rosario. Argentina: Colegio de Profesionales de la Ingeniería Civil. Distrito II de la provincia de Santa Fe.

Notas

¹ Será de próxima aparición el epistolario entre Ángel Guido y Ricardo Rojas, bajo el título *Sirenas con charangos. El epistolario inédito de Ángel Guido a Ricardo Rojas (1925-1956)*, con prólogo de Raúl Antelo. Hemos realizado el estudio preliminar, las notas y las transcripciones. Las cartas forman parte del Instituto de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Investigaciones del Museo Casa Ricardo Rojas (CABA). Para más información sugerimos consultar: Antequera (2019, 2020a, 2020b). En 2022, la archivista del Museo Casa Ricardo Rojas Elvira Ibarguren ha confeccionado el índice onomástico del epistolario de Ricardo Rojas, que se encuentra disponible en la página web del Museo y que contiene el listado de las correspondencias trocadas por Rojas con otros intelectuales, artistas, etc. Disponible en <https://museorojas.cultura.gob.ar/noticia/conmemoracion-del-dia-de-la-cultura-nacional/>

² En las piezas epistolares de Guido a Rojas correspondientes a 1939, el arquitecto discurre en torno a las *maquettes* hechas para la escenografía y en una carta fechada el 2 de agosto de ese mismo año felicita a su maestro por su gran éxito. También el antropólogo peruano Luis Valcárcel (1891-1987) recoge en sus *Memorias* impresiones de esta obra: “La noche del estreno fue impresionante ver el gran Teatro Colón lleno en todas sus localidades, inclusive el palco presidencial, donde podíamos distinguir la figura del Presidente de la República, Marcelo T. de Alvear. Asistieron también algunos Ministros de Estado y distinguidos representantes de la sociedad porteña. La presentación comenzó con el Himno al Sol, que fue recibido con entusiastas aplausos” (Valcárcel, 1981, p. 220).

³ Las respuestas de Rojas se perdieron.

⁴ La Universidad Nacional del Litoral fue creada por la *Ley n.º 10861* el 17 de octubre de 1919. Su creación no solo se enmarca en el clima reformista de la época, sino que respondió a demandas estudiantiles que se venían efectuando desde principios de siglo y que tomaron nuevas fuerzas a la luz del movimiento cordobés de 1918 (Bertero y Larker, 2018; Rubinzal, 2022).

⁵ El texto de la designación es el siguiente: “Visto: la renuncia que del cargo de Interventor den la Universidad Nacional del Litoral, formula el Dr. Edgardo María Hilaire Cháneton; y considerando: que es necesario proceder a la designación de Rector en la citada Universidad, conforme a las disposiciones establecidas por la ley número 13.031 sobre régimen universitario; que el señor Ángel Guido, Ingeniero civil y Arquitecto, titular de cátedras de su especialidad en dicha Universidad, reúne los requisitos exigidos por el art. 11 de la ley para desempeñar el mencionado cargo; Por ello, El presidente de la Nación Argentina decreta: Artículo 1: Acéptase la renuncia que del cargo de Interventor en la UNL, formula el Doctor Edgardo María Hilaire Cháneton (Clase 1913, D.M. 2, Matrícula n° 2.578.562) dándosele las gracias por los servicios prestados. Artículo 2: Dáse por terminada la intervención dispuesta por decreto n° 12.195 de fecha 30 de abril de 1946 en la UNL. Artículo 3: Designase Rector en la UNL por el término de tres (3) años, conforme a la facultad conferida por el Poder Ejecutivo por el art. 10 de la ley n° 13.031, al Ingeniero civil y Arquitecto D. Ángel Guido (Clase 1896, D.M. 33, Matrícula n° 2.134.219). Artículo 4: El presente decreto será refrendado por el señor Ministro Secretario de Estado en el Departamento de Justicia e Instrucción Pública. Artículo 5: Comuníquese, publíquese y anótese, dése a la Dirección General del Registro Nacional y archívese. PERÓN- Belisario Gache Pirán. Oscar Ivanisovich”

⁶ En la década del cincuenta, Guido se alejó críticamente de este movimiento. Prueba de esto es quizás su arriesgada novela *La ciudad del puerto petrificado: el extraño caso de Pedro Orfanus* (1954) bajo el seudónimo de Onir Asor (Nótese: rosarino, al revés). Esta afirmación amerita un trabajo crítico ulterior. Véase el texto de P. Montini (2014).

⁷ A partir de una obra recientemente hallada —que Guido nunca había publicado— cuyo título es *La casa del Maestro* (2020), hemos podido conocer de primera mano, los pormenores en la elección de cada detalle de la casa de Rojas. Esta obra funciona como una metatextualidad que quiere explicar las elecciones ornamentales del inmueble.

⁸ Su arriesgada diatriba contra Le Corbusier en el III Congreso Panamericano de Arquitectos (1927), reunido en Buenos Aires, fue quizás la más osada y la que más repercusiones tuvo (Antequera, 2020a).

⁹ “Como lo analizó Eduardo Hourcade (1995), el modelo estuvo ideológicamente inspirado en las formulaciones euríndicas de Ricardo Rojas, que proponían la fusión de lo europeo y lo aborigen, lo americano y lo colonial en la construcción del Altar de la Patria. Su arquitectura procura establecer un pliegue monumental capaz de comunicar el presente homogéneo de la ciudad portuaria de Rosario con la diferencia y la singularidad de supasado nacional. El artefacto arquitectónico, elaborado por Ángel Guido, posee dimensiones importantes y es una de las pocas formas monumentales decididas a la bandera de un Estado Nacional” (Vera y Roldán, 2021).

¹⁰ Para una caracterización de la revista *Universidad* de la UNL consultar: Escobar (2022).

¹¹ Para ahondar en el programa pedagógico americanista de Guido en otros niveles educativos más allá del universitario y seguir los derroteros institucionales que supo atravesar, conviene consultar el interesante trabajo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Welti (2019). Con respecto a las iniciativas culturales en las que participó, la Asociación Cultural El Círculo junto a su hermano, el artista plástico Alfredo Guido, es ciertamente digna de destacar (Fernández, 2003).

¹² Sugerimos consultar oportunamente los siguientes trabajos: Fiorucci (2011), Sigal (2002), Buchbinder (2005), Martínez del Sel y Riccono (2013), Girbal-Blacha (2005), Buchrucker (1987), entre otros. Para pensar los vínculos entre el primer peronismo y literatura: González (2015), Edwards (2014), Navascués (2017), Bracamonte (1996), entre otros.

¹³ Conviene apuntar que hemos tomado este término en el sentido en que Ernesto Laclau (1996) lo trabajó en su ya clásico libro *Emancipación y diferencia*, más precisamente en el primer capítulo titulado “Más allá de la emancipación”. Laclau analiza este concepto en torno a seis dimensiones inextricablemente vinculadas. Nos referimos a las dimensiones: *dicotómica* (la censura entre el momento emancipatorio y el orden social precedente), *totalizante* (la emancipación afecta todos los órdenes de la vida social), *de transparencia* (no hay lugar para relaciones de poder o de representación), *preexistencia* (de lo que debe ser emancipado respecto del acto emancipatorio, esto es, no hay emancipación sin opresión), *de fundamento* (si el acto emancipatorio es verdaderamente radical, operará al nivel del fundamento de lo social) y *racionalista* (en oposición a religioso).

¹⁴ “Siempre fue [Beatriz] una antiperonista recalcitrante. Contaba que en un viaje que hizo en 1938 a Berlín junto con su padre, se hospedaron en un hotel donde estaba Perón, y fue testigo de que este asistía a los mitines de la SS. ‘Cierta mañana aparecieron todos los negocios de los judíos apedreados, con las vidrieras rotas. Mi padre me llevó a ver los destrozos y luego tomamos mate con Perón y otros militares argentinos, que parecían contentos por lo que había pasado”, declaró en un reportaje (Gorodischer en Mucci, 2015, p. 15)

¹⁵ Teniendo en cuenta que excede las pretensiones de este artículo, pero para profundizar en esa trama de ideas que en los años treinta van corporizando las acciones públicas/institucionales/políticas tanto de Guido como de otros intelectuales, y que incluye el lugar dado a la cultura por la experiencia del antipersonalismo en la provincia, sugerimos consultar *Virado a sepia. Educación y política en Santa Fe de los años treinta* (2021) así como el artículo: “Legitimidades y usos del pasado en el antipersonalismo santafesino, (1937-1943)” (2020), ambos de Juan Cruz Giménez.

¹⁶ Hemos transcripto el discurso en las páginas finales de esta comunicación.

¹⁷ Para profundizar en el discurso crítico acerca de la universidad y las reformas, sugerimos consultar Castro (1998). Este autor retoma “el conflicto de las facultades de Kant” y lo re trabaja en clave de conflicto de las racionalidades, un conflicto entre los usos de la razón, entre un uso del conocimiento subordinado a los fines del Estado y un uso autónomo de la razón. Los postulados kantianos le sirven a Castro para poner de relieve el nexo entre filosofía de la universidad y filosofía de la historia y en qué modo las posibilidades de un pensamiento crítico acerca de la racionalidad técnica dependen de comprender el nexo entre estas y las crisis de filosofía de la historia.

¹⁸ Ivanissevich, entre 1948 y 1950 fue secretario de Educación de Perón. A posteriori, al crearse el ministerio, pasó a ser ministro. Entre 1973 y 1974 volvió a ocupar dicho puesto en el gobierno.

¹⁹ Como señalan B. Carrizo (2019) y S. Giménez (2019) el regeneracionismo es un componente de las culturas políticas que puede reconocerse en el radicalismo y que vuelve a tener presencia en los treinta. En el caso del texto de Giménez, resulta sumamente interesante la vinculación entre las identidades fundacionalistas y la tentación de no inclusión del actor otrora dominante (*el otro excluido*).

²⁰ En este sentido, “La palabra de Perón como vocero principal del gobierno en relación con la educación superior fue determinante para anticipar las medidas que su gobierno tomaba” (Riccono, 2015, p. 24).

²¹ Para ubicar las representaciones de San Martín y el sanmartinismo como canon, desde los años treinta del siglo veinte, retomamos un párrafo de Amorebieta y Vera (2022): “la crisis política abierta en 1930 impactó fuertemente en el ‘zócalo de las representaciones históricas’, disolviendo ‘la homogeneidad que más o menos hasta entonces había caracterizado a la producción historiográfica local’. De esta forma, el quiebre ‘del orden constitucional del año 30, junto con muchos cambios en la vida social argentina, traería también aparejada una crisis de la percepción del pasado común. Inesperadamente, se habían encontrado los límites del progreso material y los límites del procesamiento de conflictos del orden político. Ambas rupturas tal vez requerían nuevas elaboraciones sobre el pasado, acaso un poco más a la medida de los nuevos protagonistas de la escena pública. En ese contexto se pueden ubicar tres acontecimientos relevantes, los cuales habrían sido expresión de las transformaciones ocurridas en “las modalidades de constitución de una imagen sanmartiniana en la memoria colectiva”: la edición en 1932 de Historia del Libertador General Don José de San Martín por José Pacífico



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Otero, la fundación en 1933 del Instituto Sanmartiniano, cuya sede sería el Círculo Militar; y, por otro lado, el anuncio en 1931 de *El Santo de la Espada* [de Ricardo Rojas], el cual sería publicado también en 1933”.

²² Entre las preocupaciones de Guido que fulguran en las páginas de *Fusión hispanoindígena...* (1925), podemos advertir la tónica que lo impregna todo: la arquitectura es entendida como arte social, como “antena de los pueblos”. Guido pretende instaurar una arquitectura propiamente americana, tan alejada de la imitación como del eclecticismo y del cosmopolitismo.

²³ Conviene reparar que esta cátedra de instauró en otras universidades también. Por ejemplo, en la Universidad Nacional de La Plata se fundó en 1943 (Cfr. Pis Diez, 2018, p. 69).

²⁴ Cabe destacar que en un conocido relato titulado “La fiesta del monstruo” (de Bustos Domecq, seudónimo de Borges y Bioy) y que fue escrito en diciembre del 47, es decir, solo unos meses antes del discurso de 1948, estos dos escritores enhebran otra serie entre *La refalosa* de Hilario Ascasubi, “El matadero” de E. Echeverría y el peronismo, esto es, Rosas (1° tiranía) y Perón (2° tiranía).

²⁵ Esta afirmación de Guido sin dudas es tributaria de escribir desde una ciudad puerto, Rosario.

²⁶ Quedará para ulteriores trabajos profundizar en algunas articulaciones entre el peronismo y el nacionalismo, como, por ejemplo, el lugar de la autoridad, el sanmartinismo, la tradición católica y la “nación en armas”.

²⁷ Conviene reparar en que este aspecto es una construcción histórica del propio peronismo, al calor del revisionismo histórico, que aquí no se pretende abordar.

²⁸ Este segundo apartado es tributario de los debates y lineamientos del seminario “Goya plagia Didi-Huberman”, dictado por el Dr. Raúl Antelo en la Universidad Federal de Santa Catarina en 2018.

²⁹ Nos interesa tomar la acepción que propone Agamben en varios de sus textos e intervenciones. Por ejemplo, Agamben (2019) al utilizar como disparadora la filología de Karl Lachmann (1963).

³⁰ Ver la diferencia que establece Eugeni D’Ors (1946) entre Goya y lo goyesco.

³¹ Nos referimos a este conocido texto de Raúl Scalabrini Ortiz (1973, p. 55).

³² Traducción nuestra.

³³ Guido recoge en el volumen las siguientes reproducciones de Goya: “Los fusilamientos del 3 de mayo (óleo)”, “Los desastres de la guerra” (aguafuerte), “Tauromaquia” (litografía), “Disparate ridículo” (aguafuerte).

³⁴ Recordemos que el Aleijadinho vivía en Minas Gerais, donde el oro y los diamantes eran la codicia de los portugueses y regía la esclavitud para negros y mulatos.

³⁵ Esculturas en piedra: profetas Joel, Isaías, Jeremías, Daniel, Jonás, Baruc, Ezequiel, Abdías, Oseas, Amós, Habacuc.

³⁶ A saber: María Magdalena (detalle de un pasaje del Vía crucis); Cristo (Vía crucis del santuario de Congonhas do Campo); dos Apóstoles; Cristo en la escena del Huerto de los Olivos; Cristo en la prisión; escena de la Flagelación de Jesús; Cristo coronado de espinas (2); soldado romano en actitud de lacerar a Cristo; Cristo en el Vía crucis; Cristo en la Vía crucis, soldados romanos, María Magdalena y mujer de pueblo con un niño; escena de la Crucifixión.

³⁷ Iglesia de San Francisco de Ouro Preto; ángel del coronamiento de la pila bautismal de la iglesia de San Francisco de Asís; gran pila bautismal de la sacristía de San Francisco de Asís de Ouro Preto; púlpito en piedra monolítica, en detalle: Jesús predicando a los pescadores; portada en piedra de la iglesia de San Francisco de Ouro Preto; frontispicio de la iglesia del Carmen de São João del Rey (proyecto del Aleijadinho); portada en piedra de la iglesia del Carmen de São João del Rey; detalle de la portada en piedra de la iglesia de San Francisco de São João del Rey; portada en piedra de la iglesia del Buen Jesús de Mattozinhos de Congonhas do Campo; coronamiento de la portada de la iglesia de San Francisco en Marianna; portada en piedra de Nuestra Señora del Carmen en Ouro Preto.

³⁸ Dice Didi-Huberman (2013): “El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar ‘una historia’ pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino”.

³⁹ El desencuentro entre peronismo y reformismo universitario hunde sus raíces en un triple orden de factores: el clivaje laicismo clericalismo, el impacto de la segunda guerra mundial sobre los alineamientos políticos culturales —división entre aliadófilos y partidarios del Eje— y en tercer lugar, las políticas universitarias



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

llevadas adelante primero por el régimen de junio de 1943 y luego por el presidente electo, coronel Juan Domingo Perón (Tcach, 2019). También Pis Diez (2012).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. María Florencia Antequera, Ángel Guido, rector de la Universidad Nacional del Litoral (1948-1950): la pregunta por la emancipación en algunos de sus *textos olvidados*, pp. 348-384.

Formas de tratamiento y construcción de la imagen social: nuevos usos de jóvenes hablantes cordobeses en Twitter

Nazira Günther

Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

nazira.gunther@mi.unc.edu.ar

ORCID: 0000-0002-6177-3694.

Recibido: 09/08/2022. Aceptado: 13/02 /2023.

Resumen

Este trabajo se centra en el uso de formas de tratamiento (FT) nominales y pronominales de hablantes jóvenes de la ciudad de Córdoba en Twitter. Luego de recolectar estos usos, nuestros objetivos fueron clasificarlos y observar su aparición en relación con factores sociolingüísticos y contextuales para aportar al estudio de la lengua española en su variedad cordobesa, además de analizar su incidencia en la construcción de la imagen social de los hablantes que utilizan el llamado ciberdiscurso juvenil. La metodología es de tipo cualitativa, y el estudio es descriptivo y exploratorio. Para la recolección de datos, elaboramos un corpus *ad hoc*, conformado por tuits de jóvenes de entre 18 y 30 años provenientes de Córdoba. El análisis se centró en la incidencia de las FT en las actividades de imagen de estos hablantes en un entorno discursivo particular, a partir de categorías sociopragmáticas, dialectales, diastráticas y diafásicas. Nuestros resultados permiten construir un perfil lingüístico del grupo estudiado en Twitter como cercano a las relaciones simétricas, informales y efímeras, que por ello buscan ser expresivas, para construir su imagen social en pocos caracteres. Además, la carga semántica y valor funcional de las FT serían claves para determinar o intensificar la imagen hablante.

Palabras clave: *Formas de tratamiento, imagen social, Twitter, ciberdiscurso juvenil, español de Córdoba*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Forms of Address and Construction of Social Image: New Usage Patterns of Young Cordovan Speakers on Twitter

Abstract

This study examines the various forms of address, both nominal and pronominal, employed by young speakers from the city of Córdoba on Twitter. By collecting and analyzing these linguistic patterns, our objectives were to classify them and observe their emergence in relation to sociolinguistic and contextual factors. This research contributes to the study of the Spanish language in this particular variety and aims to analyze the impact of these forms of address on the construction of social image within the discourse of young individuals in online spaces. The methodology employed is qualitative, and the study is both descriptive and exploratory. To collect data, we compiled a customized corpus consisting of tweets from individuals aged 18 to 30 from Córdoba. The analysis focused on the influence of forms of address on the image projection of these speakers within a specific discursive environment, taking into account sociopragmatic, dialectal, diastratic, and diaphasic categories. Our findings allow us to construct a linguistic profile of the studied group on Twitter characterized by symmetrical, informal, and ephemeral relationships. These relationships aim to be expressive within the limitations of a few characters and play a significant role in shaping the social image of the speakers. Moreover, the semantic implications and functional value of the forms of treatment are crucial in determining and intensifying the speaker's desired image.

Keywords: *Forms of treatment, social image, Twitter, youth cyberdiscourse, spanish of Córdoba*

Introducción

Este artículo¹ se centra en uno de los fenómenos lingüísticos que son objeto de estudio en torno al habla cordobesa: las formas de tratamiento (FT). Estas abarcan el paradigma de opciones lingüísticas de las que dispone un hablante para dirigirse a un interlocutor, a un tercero o a sí mismo, a través del uso de formas nominales, pronominales o verbales. Se trata de un sistema complejo en el que se juegan múltiples factores, tanto lingüísticos como extralingüísticos —de orden sociohistórico, político y cultural—, cuyos elementos impactan en la forma de los hablantes de construir al interlocutor, de ubicarse en el mundo y frente al discurso (Rigatuso, 2000; 2002).

Históricamente, se ha estudiado su aparición en medios escritos o en la oralidad; sin embargo, considerando que las experiencias actuales se configuran a través de prácticas sociales y lingüísticas desplegadas a la par de los medios virtuales de comunicación (Cantamutto, 2013), últimamente ha habido trabajos que han analizado y recogido su funcionamiento dentro de las redes. Entre ellos, podemos mencionar los que se detienen en las FT en el discurso digital desde diferentes perspectivas, como su función en la cortesía verbal (Alarcón y Vásquez-Rocca, 2022; Cautín-Epifani y Miralles 2018; Vela Delfa, 2018) y sus variantes, a partir de la adaptación a diferentes medios, como Instagram, Facebook, correo electrónico, chats, etcétera (Cantamutto,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

2018). Por ejemplo, una de las grandes variantes han sido los hipervínculos apelativos, estudiados por Cantamutto y Cautín-Epifani (2016) como formas apelativas que aparecen como recursos interactivos en las conversaciones *online*, idea que también consideraremos en este trabajo. A su vez, hay artículos que han marcado la relevancia de las FT en las redes como señales de la construcción de un nuevo tipo de identidad discursiva, vinculada a relaciones más simétricas y horizontales (Varas y Vásquez-Rocca, 2018), como veremos más adelante.

En ese marco tan rico de estudios, nosotros buscamos realizar un aporte a la historia del español en esta región particular del país, a partir de este fenómeno lingüístico que, en su conformación, entrelaza aspectos que también dan cuenta de la historia política y social de una determinada sociedad. Esto porque, aunque encontramos un antecedente en el libro de Supisiche (1994) y otro más reciente en Toniolo y Zurita (2014) sobre los rasgos lingüísticos de la capital de la provincia homónima en distintos niveles socioculturales, no hay ninguno que se centre en el habla joven, muchas veces motor del cambio lingüístico, y las nuevas formas de interacción mediadas por internet (Cantamutto y Vela Delfa, 2016). Por lo tanto, al centrar nuestra atención en su uso en contextos digitales, proporcionamos datos que permiten observar las distintas funciones y uso de estas formas de construcción de sí mismo y del interlocutor en estos contextos de comunicación.

En ese marco, cabe mencionar que nuestro objetivo general es relevar las formas nominales y pronominales de tratamiento utilizadas por jóvenes hablantes del español argentino en su variedad cordobesa en Twitter. Como objetivos específicos, planteamos describir estas FT, analizando su relación con factores socioculturales. A su vez, considerando estudios previos sobre la aparición de las FT en la oralidad, intentaremos repensar las articulaciones entre los discursos orales y virtuales en función de las categorías de distancia e inmediatez comunicativa en los tuits. Finalmente, desde un punto de vista pragmático, intentaremos sentar un registro de las formas de construcción de la imagen social de los interlocutores en el marco de la comunidad virtual Twitter a partir del análisis de las FT seleccionadas por los hablantes, con el objeto de aportar al estudio histórico del valor funcional de estas formas en la ciudad de Córdoba.

Materiales y métodos

Esta propuesta se enmarca en una metodología de tipo cualitativo, por lo que, para la recolección de datos, se utilizó un corpus elaborado *ad hoc*, conformado por una selección de tuits de jóvenes de entre 18 y 30 años que han nacido y residen en la ciudad de Córdoba. Los tuits fueron seleccionados con autorización de cada usuario que los haya publicado, a quien se le solicitó, además, que responda un breve cuestionario con información de índole social y cultural para determinar datos relevantes para nuestro estudio (edad, género, lugar de nacimiento y residencia, nivel educativo).

Conformamos un corpus de 150 tuits, recogidos entre octubre y diciembre de 2021. El criterio de selección fue tomar la sección de Tendencias de Twitter, filtrar la búsqueda con el botón de Cerca de ti (que expone tuits de gente que indica en su perfil que es de Córdoba) y retomar tuits que impliquen una respuesta a otros usuarios. En ese marco, cabe mencionar que el trabajo es de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

corte descriptivo y exploratorio, ya que Twitter es un espacio atravesado por una temporalidad y modalidad particular que dificulta la recolección actualizada de datos.

Los tuits fueron guardados y numerados en un repositorio propio de Google Drive mediante la técnica de la captura de pantalla. Luego, a partir de la numeración, realizamos: por un lado, una planilla donde especificamos los datos sociolingüísticos del hablante (edad, género, lugar de nacimiento, lugar de residencia y nivel educativo), obtenidos a partir del cuestionario; por otro lado, en otra planilla llevamos adelante el análisis gramatical y sociopragmático, con las categorías correspondientes al marco teórico que sustenta nuestra investigación, que nos sirvió de base para construir nuestra herramienta de análisis. En este encuadre conceptual, con el objetivo de abarcar la complejidad de nuestro objeto, coexisten y se complementan categorías gramaticales, dialectales y pragmáticas.

Así, en el apartado de la planilla en el que realizamos el análisis sociopragmático, registramos las formas de tratamiento halladas y su clasificación. Para las FT pronominales, utilizamos el cuadro propuesto por Fontanella de Weinberg (1999), para dar cuenta del esquema de tratamientos predominante en Argentina y en Córdoba. En cuanto a las formas nominales, las recogimos y clasificamos siguiendo la propuesta de Kerbrat-Orecchioni (2010, en Cautín-Epifani, 2015), aunque debimos hacer algunos ajustes, considerando que esta clasificación no está pensada para la virtualidad.

Luego de clasificar las FT, analizamos el concepto de *imagen social*, propuesto por Bravo (1999; 2005) desde la pragmática sociocultural. Entonces, allí identificamos si esta imagen era de autonomía o de afiliación, de acuerdo con los comportamientos lingüísticos que indicaban si un usuario deseaba alejarse o acercarse a su interlocutor. Dentro de los comportamientos, nos detuvimos en el valor funcional de las FT al momento de configurarse como marcadores de identidad grupal e individual.

Finalmente, para referirnos al cibercontexto de enunciación y señalar su diferencia con respecto a otros estudios que se han hecho de las FT en contextos de oralidad, las últimas columnas de nuestra planilla marcan: por un lado, los elementos de ciberlenguaje (Palazzo, 2009; 2010) que hacen al registro de los usuarios jóvenes que se comunican en estos medios virtuales; por otro lado, si este enunciado da cuenta de más distancia o inmediatez en la comunicación (Koch y Oesterreicher, 1994), de acuerdo con la concepción que en ellos se construye del grado de escrituralidad u oralidad que existe en estos medios híbridos de comunicación. Luego, cruzamos los datos obtenidos para considerar la incidencia de factores sociolingüísticos, contextuales y pragmáticos en los usos de estas formas.

De esta manera, construimos un instrumento de análisis, el cuadro mencionado, sostenido por un marco conceptual amplio. Así, pudimos describir la aparición de las FT desde una perspectiva integral, que dio cuenta tanto de su valor como fenómenos lingüísticos particulares como de su expresión funcional en un plano contextual específico.

Resultados y discusión

A continuación, reproducimos algunos de los resultados parciales de nuestra investigación.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Datos sociolingüísticos

Como ya mencionamos, hemos tomado en consideración cuatro variables sociolingüísticas para nuestro estudio: la geográfica (informantes que hayan nacido y residan en Córdoba), la etaria (personas de entre 18 y 30 años), la del género y la del nivel educativo.

En primer lugar, con respecto a la variable etaria, dividimos el grupo en dos rangos: 18-24 y 25-30, para observar si había alguna diferencia entre ellos. El primero de estos es el grupo mayoritario, ya que representa el 58,7 % de nuestro corpus, mientras que el grupo de 25-30 conforma el 41,3 %. Hemos realizado esta división porque consideramos que la diferencia etaria entre uno y otro implica también una diversidad de experiencias y conocimientos, además de afectar a otras variables, como la de nivel educativo, por lo que resulta relevante diferenciar ambos rangos.

En cuanto a la variable de género, podemos marcar una mayoría de mujeres en nuestro corpus (59,3 %) y una minoría de hombres (40,7 %). Mientras que, en el nivel educativo, podemos señalar que todos los informantes han terminado al menos sus estudios secundarios. De ellos, un 44,7 % está cursando sus estudios universitarios y un 25,3 % ya finalizó estos o estudios terciarios (3,3 %). Mientras tanto, un 21,4 % solo finalizó la secundaria y un 5,3 % dejó la universidad. En ese sentido, podemos marcar que nos hallamos ante una población alfabetizada, muchos incluso a nivel universitario.

Clasificación de las FT pronominales

Para hablar de la clasificación de las FT, en principio, debemos hacer una primera gran diferenciación entre las FT pronominales y las nominales.

En cuanto a las primeras, estas constituyen un inventario cerrado que responde a pautas generales que rigen el sistema de la lengua española, pero que, en el caso de la variedad argentina, presenta particularidades relacionadas con procesos sociohistóricos que han tenido su impacto en los modos de interacción lingüística de sus hablantes. Por ello, nos centramos en las de segunda persona (vos, usted, ustedes), ya que es allí donde se puede observar la particularidad del paradigma de FT en Argentina, donde predomina el voseo para tratamientos informales en lugar del tuteo de la Península. A su vez, este voseo se opone en su funcionalidad al pronombre “usted”, utilizado en tratamientos formales. Así, siguiendo a Fontanella de Weinberg (1999), podemos marcar que el esquema predominante en Argentina se configura por la forma pronominal singular “vos” para los usos de confianza e informales y “usted” para los formales, mientras que el plural de la segunda persona “ustedes” es utilizado en ambos registros.

La autora marca que hay dos grandes polos que llevan a la elección de determinada FT de segunda persona por parte del hablante: el del poder y el de la solidaridad. Estos conceptos de corte psicosocial propuestos por Brown y Gilman (1960) brindan la posibilidad de elección al hablante entre diferentes tratamientos que denotan diferente grado de formalidad y familiaridad para dirigirse a un interlocutor.

Como plantea Rigatuso (2000), el predominio del poder (ya sea por razones de edad, sexo, jerarquía social) determina la elección de un esquema de tratamientos asimétrico (usted-vos); sin



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

embargo, si la conversación se enmarca en el eje de solidaridad, los tratamientos son recíprocos, ya sea de confianza, si existe cercanía entre los hablantes (vos-vos), o de formalidad, si su relación es distante (usted-usted). Esta elección se enmarca, a su vez, en los modos de comunicación y las normas sociales, culturales e históricas vigentes en una determinada comunidad.

En el caso de las FT halladas en nuestro corpus, encontramos que su aparición de forma explícita es poca. Solo en nueve tuits hallamos el pronombre “vos” usado explícitamente, cumpliendo la función de sujeto, como en el ejemplo (a), o de término de preposición, como en el ejemplo (b):

- a. Jajajajaa de 7:30 a 14:30 alcanza... **vos** no sos el chico que juega lol y labura hace 2 meses?
- b. Te dejo decidir **a vos**, soy una piba indecisa.

Sin embargo, sí lo hallamos en casi la totalidad de los tuits en su expresión verbal, la cual se observa en formas del presente voseantes, monoptongadas en -ás, -és, -ís (amás, temés, partís), las cuales se observan en el presente del modo indicativo, como en el ejemplo (c), y en el imperativo, como en el ejemplo (d), donde “venite” se utiliza en lugar del “vente” que se usaría en España:

- c. Amiga, si te tiro el “si **querés**”, es porque yo también quiero jajajajaja
- d. Tremendo. **Venite** un día amigo, tenemos la pelopinchito llenada con agua de lluvia, salis una mugre pero la mejor.

En (d), a su vez, observamos el FT en segunda persona del singular “salis”, correspondiente al paradigma voseante, pero al que le falta la tilde. En este caso, esto no implica confusión, ya que en la variedad española se usaría “sales”; sin embargo, en verbos en imperativo como “para/pará” o “come/come”, la falta de la tilde puede llevar a la confusión de paradigmas, por lo que debemos prestar atención al contexto inter-enunciado para dar cuenta de qué variedad se está usando. A su vez, el verbo “venite” en este ejemplo da cuenta de otra de las formas en que puede hacerse presente el sistema informal del voseo: a través del pronombre de objeto “te”.

En comparación con esto, la forma pronominal correspondiente al tratamiento formal “usted” solo aparece explícitamente en un tuit y utilizado de manera irónica:

- e. Permiso rey **usted** ha sido robado por el gato
- Mientras que sí aparece con su valor formal en las desinencias de dos verbos en un tuit:
- f. Na Vecina, **cargue** digitalmente y **use** ese tiempo para otra cosa.

Los datos presentados hasta ahora dan cuenta de que la población de nuestro corpus tiende a usar tratamientos informales para interactuar con otros en la red. Incluso, las mismas FT formales van mutando en sus funciones, como es el caso del ejemplo (e). Esto comienza a delinear una tendencia hacia la construcción de relaciones simétricas que, de acuerdo con autoras como Di Tullio (2010), comenzó a gestarse en nuestro país desde la generalización del “vos” como tratamiento de confianza en América —territorio con un menor nivel de estandarización lingüística debido a la conformación de una diversidad de focos culturales y lingüísticos, y sin una clase cortesana arraigada que mantuviese usos conservadores y normativos como la forma tuteante—. A partir de entonces, el voseo se convirtió en el nuevo miembro de un sistema que era pragmáticamente definido, en el marco de una serie de cambios sociohistóricos y políticos que, además, comenzaron a generalizarlo como tratamiento acorde a diferentes tipos de relaciones sociales, lo que lleva a la conformación de un sistema que evoluciona hacia tratamientos más simétricos y de confianza.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Esta transformación hacia usos más solidarios fue progresiva, ya que, en el siglo XIX, a pesar de los movimientos independentistas y el comienzo del alejamiento de los usos y costumbres relacionados con la colonia, su impronta de estilo tradicional se mantuvo vigente en la sociedad argentina hasta finales del siglo. De ahí que, en esa época, aún se utilizan mayormente esquemas de tratamiento cortesés, caracterizados por la formalidad y los tratamientos asimétricos (Rigatuso, 2000; 2005). Sin embargo, como plantea Fontanella de Weinberg (1970), hacia el siglo XX se puede marcar una evolución, especialmente en la clase alta y parte de la clase media, hacia tratamientos simétricos en los que predomina el criterio de solidaridad. La autora relaciona esto con un cambio en las relaciones familiares y amicales de la sociedad bonaerense, las cuales se transforman en el marco de procesos de modernización y democratización de una sociedad hace tiempo independiente de jerarquías de la nobleza, que aboga por un tratamiento igualitario entre sus miembros. Si consideramos a Buenos Aires como foco de irradiación de cambios políticos y culturales que han impactado (aunque no de igual manera ni en todos los lugares) en varias regiones del país (Rigatuso, 2005), considerar los cambios ocurridos en esta zona nos permitirá un primer acercamiento a los ocurridos en el resto del territorio, específicamente en Córdoba. De hecho, Malanca (1981) señala con respecto a la provincia que, durante los años de la independencia, se mantuvo en una línea “barroca”: fiel a los usos hispanos en la escritura formal y académica, aunque se podía observar “en sus movimientos de crecimiento, una clara y sostenida inquietud revolucionaria” (p. 14), que también se notaba en el plano de la lengua, si bien tardó un poco más en generalizarse.

En la actualidad, podemos decir que el voseo es el paradigma generalizado de tratamientos en la región. En un apartado sobre la lengua popular en textos literarios cordobeses, Fontanella de Weinberg (1970) marca que uno de los rasgos encontrados que caracterizan el sociolecto cordobés es el voseo pronominal y verbal, es decir, el llamado “voseo completo”. A su vez, trabajos como los de Malanca Rodríguez Rojas (1987) y Prevedello (1989), centrados en el habla oral, marcan que el voseo es el paradigma generalizado en la provincia, tanto en situaciones familiares como de asimetría entre sus participantes.

Entonces, podemos decir que el corpus de interacciones que hemos construido continúa con esta tendencia hacia el establecimiento de relaciones simétricas a través del lenguaje.

Clasificación de las FT nominales

Cabe detenernos ahora en las FT nominales. Para esto, como mencionamos, seguimos la clasificación de Kerbrat-Orecchioni (2010), aunque realizamos algunas intervenciones en esta. Así, las FT nominales de mayor aparición en nuestro corpus fueron las relacionales (38,9 %) definidas por la autora como aquellas que implican o explicitan la relación entre los hablantes. A estas las hemos subdividido en tres grupos:

- De amistad/amor: amigo/a, amika, amicha, amigx/s, novio/novie.
- De parentesco: vieja (con significado de “madre”), vecina, hna, bro, hermano/a/s, primo, hijo.
- Otros: cumpa, compa, socixs.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Con respecto a estos tratamientos, cabe mencionar una diferencia entre los usos que se dan a estos. Algunos tratamientos que implican solidaridad son usados en varias ocasiones, aunque no haya indicios de que los usuarios se conozcan previamente a la interacción. Por ejemplo, en el caso de (g), la usuaria responde a una tendencia sobre la merienda sin responder específicamente a quien tuiteó el enunciado original; sin embargo, elige una FT relacional para dirigirse a sus posibles lectores:

g. hoy organicé dos meriendas compartidas para fin de año: **hermanas**, its finally happening

Hemos notado el mismo uso de FT relacionales, pero con valor general con otras formas fraternas y con “amigos” y sus variantes. Es diferente el caso con otras formas como “vieja”, “primo” o “novio”, que sí se usan en situaciones donde es notoria la relación previa existente entre los interlocutores:

h. Si lo perdonaste a Andrés x hacer una camiseta suplente celeste me tenés que perdonar a mi por unos chipá primo (emoji haciendo guiño)

Por otro lado, las segundas FT nominales de mayor aparición son las de etiqueta (19,4 %), expresiones que categorizan al interlocutor y que lo designan provisionalmente por alguna característica propia de aquel. A estas también las subdividimos en grupos:

- Relacionadas con el físico: gorda/o, flaco/a, petisa.
- Relacionadas con la edad: pibe/a, pendejo/a/s, viejo.
- Relacionadas con el género: mina, minita, waso.
- Etiquetas generales: chabón/a, gente, chicos/as, chiquis, chikis, wacho.

De ellas, cabe destacar, por un lado, que la mayoría excede su significado primario. Así, “flaco” no necesariamente refiere al físico, sino que muchas veces es usada de forma general para referirse a alguien desconocido; “mina”, a su vez, siempre se vincula con mujeres, aunque muchas veces de forma despectiva:

- Lo que transmite este flaco, que lindo volver a verlo
- desquiciada esta mina

A su vez, cabe destacar la creatividad en la construcción de las FT generales, en las cuales encontramos una mayor variación que en las demás en cuanto a las formas de escribirlas, con derivaciones no normativas vinculadas a una búsqueda hacia una mayor cercanía o afectividad, como se ve en el caso de “chiquis, chikis”, en lugar de “chicos” o “chicas”.

En relación con ello, en tercer lugar, encontramos las FT nominales afectivas (12,4 %), vinculadas a los afectos positivos y negativos, que incluyen formas con estos valores, términos relativamente lexicalizados y metáforas (“burro/a”, “chino/a”). Las dividimos así:

- Positivas: amor, gordita/o, genio, corazón, bebé, loquis.
- Negativas: hpd, yegua.
- Dependientes del contexto: culia, culiado/a, qlia, qliado, culiadazo, bldo, bolu.

Vinculadas a estas, destacamos las dependientes del contexto, debido a que, si bien “boludo” y sus derivados ya han sido estudiados como una FT utilizada en toda la Argentina con sus dos valores, el insultante y el indicador de confianza y cercanía (Ramírez Gelbes y Estrada, 2003), “culiado” y sus derivados no han sido tratados en relación con el habla cordobesa; sin embargo, es una de las FT afectivas de mayor aparición en nuestro corpus; de ellas, podemos destacar dos cosas: por un lado, que aparecen principalmente al final de la oración, en posición de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

vocativo, probablemente respondiendo a un valor enfático; por otro lado, marcamos que aparecen con un valor semántico diverso, ya que, como observamos en los ejemplos, tal como sucede con “boludo”, pueden tener significados tanto negativos (k) como positivos (l) y generales (m):

k. Cómo vas a llevar a Mario Ishii **culiadazo**

l. Que rico es el fernet **culia**

m. estoy tan cansada de todo **culiado**

Siguiendo con los tipos de FT nominales que hallamos, en cuarto lugar, se hallan los nombres (12,2 %), subdivididos de la siguiente manera:

- Apodos: mu, luchi, mumi, Pato.
- Nombres: Amadeo, Vero, Agus, Federico, Karen, azul, Paola, Silvio, Martina.
- Apellidos: Cabrera, Messi.
- Arrobas.

Aquí podemos resaltar que la utilización de nombres propios en nuestro corpus marca que existe una relación previa entre los interlocutores; esto, cuando se utiliza la arroba, es aún más claro, ya que los usuarios tienden a etiquetar a otros a los que conocen previamente.

En quinto lugar, los honoríficos metafóricos (6,1 %), antes utilizados en títulos nobiliarios, pero aquí retomados de forma afectiva, en el caso de la FT “reina”, o irónica, lo que puede verse en algunos usos de “rey”, como vimos en el ejemplo (e) antes mencionado. Por último, las llamadas FT formales, que son utilizadas en tratamientos de este tipo de manera general. En nuestro corpus, recogimos las formas “señora” y “señor”, aunque aparecieron solamente en un 3,3 % de los tuits.

Como podemos observar, las FT nominales recogidas muestran que el léxico de los hablantes acompaña la tendencia antes mencionada de las FT pronominales hacia un sistema de usos más informales, cercano al polo de la solidaridad o de menos distancia. De acuerdo con Rigatuso (2005), esta tendencia puede observarse desde la segunda parte del siglo XIX, vinculada a fenómenos sociales y culturales de la época, como la llegada del movimiento romántico al Río de la Plata, que revelan una pauta progresiva hacia FT nominales más modernas. Antes predominaban rasgos de formalidad, deferencia y un claro distanciamiento social a través de tratamientos como “señor/a, mi dueño y señor, muy señora mía”, combinados con “usted” en el ámbito familiar. Mientras, en el ámbito social, se extendían tratamientos como “amigo/a, mi estimado paisano o compañero”, pero también unidos al pronombre más formal. En ese sentido, las FT nominales exponían que el respeto y la formalidad eran las pautas de interacción tanto para el ámbito más íntimo o de confianza como para aquellos vínculos más asimétricos.

Sin embargo, durante la segunda parte del siglo XIX, el proceso de transformación de la sociedad argentina luego de la independencia de la monarquía española, que derivó en el alejamiento de valores más tradicionales de la época de la colonia, así como en el progresivo avance de un pueblo que seguía ideales de modernización en el marco de la industrialización temprana, llevan a un proceso de cambio en las relaciones sociales y, por tanto, en las FT, reflejos de la deíxis social.

En el siglo XX, esta tendencia continúa, tanto en términos de parentesco y de amistad como en los generales. Muchas de las formas que hemos registrado en nuestro corpus se corresponden con las recogidas por autoras como Rigatuso (2005) y Fontanella de Weinberg (1999) a finales de ese siglo, como “amigo”, “chabón”, “pendejo”, “gordo” o “flaco” en las relaciones amistosas,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

siempre combinadas con la forma pronominal de confianza “vos” (Fontanella de Weinberg, 1999). En cuanto a Córdoba, si consideramos el hecho de que, debido a su posición geográfica, se configuraba como un paso obligado entre la capital nacional y la zona noroeste del país, una “zona de transición o de enlace”, en cuanto a que comparte algunas de las características de las regiones vecinas (Vidal de Battini, 1964), es probable que algunos de estos elementos léxicos hayan expandido su uso a esta parte del territorio nacional; sin embargo, no encontramos suficientes trabajos para asegurar su evolución.

Por el momento, cabe notar que el léxico de los hablantes siempre parece ir acompañado del contexto que enmarca sus interacciones. Las FT recolectadas, a su vez, no solo tienden hacia la construcción de relaciones más simétricas, sino que también se adaptan al registro de la red. Esto sucede a partir de renovaciones en su forma, en sus significados o incluso con la creación de nuevos tratamientos que son difundidos para adaptarse a las relaciones sociales que se construyen en el espacio virtual, las cuales responden a articulaciones potencialmente infinitas entre usuarios muchas veces desconocidos entre sí y que, en su calidad de arquitectos del *feed* de Twitter, no poseen ningún poder el uno sobre el otro. Así, se construyen, como veremos, vínculos simétricos y solidarios que configuran, en su mayoría, una imagen social de afiliación entre sus participantes.

La afiliación en el marco del cibercontexto

Bravo (2004) define la *imagen social* como una noción psicosociológica que combina los conceptos de identidad personal y social, es decir, los conceptos que el hablante tiene de sí mismo y las percepciones relativamente estables que posee en su relación con los otros y los sistemas sociales. En este caso, estas percepciones se ven atravesadas también por el registro que se impone en el lenguaje utilizado en la red y que, como ya mencionamos antes, llevan a que la mayoría de los usuarios se identifique como parte de un grupo mayor que forma parte de la comunidad virtual de Twitter y que la constituye con sus usos.

Ahora bien, centrándonos en las situaciones comunicativas específicas, Bravo (2003) establece que quienes interactúan marcan su distancia o cercanía con las formas de hablar del otro y reelaboran constantemente su discurso para acercarse a ellas y mostrar su adhesión o se alejan de ellas para mostrar su individualidad. Esto es lo que la autora define como *imagen de afiliación* e *imagen de autonomía* respectivamente; es decir, aquellas imágenes que exponen el deseo de ser visto como alguien que pertenece a un grupo o como alguien que posee un contorno propio dentro de él. En nuestro corpus, existe una predominancia marcada a la *afiliación*, que va de la mano con la adaptación que hacen los usuarios a los usos lingüísticos correspondientes a un registro común en el cibercontexto: el del *ciberdiscurso juvenil*.

Cabe aclarar que un cibercontexto es un escenario virtual donde se construye y desarrolla una cibercultura, la cual se halla inmersa en conocimientos, ideas y prácticas que surgen del uso de redes informáticas para la comunicación, dentro de la que se incluyen nuevas herramientas comunicativas, modos de identificación y relación virtual, y tendencias conductuales (Palazzo, 2009; Portillo Fernández, 2010). Por ello, quienes se adaptan a estos modos se afilian con una cierta forma de identificarse y relacionarse en los espacios virtuales. En ese marco, debemos rescatar que, como plantea Bravo (2004), el análisis de la imagen de los interlocutores es realizado



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

por el investigador a partir de la reconstrucción del contexto micro y macro en el que se insertan las interacciones. Por ello, debemos retomar algunas cuestiones relacionadas con el cibercontexto de Twitter.

Yus (2010) lo define como un microblog, es decir, un fenómeno comunicativo donde los usuarios escriben textos breves (los tuits tienen un máximo de 280 caracteres) y actualizados sobre su vida diaria. Java et al. (en Yus, 2010) establecen que las razones de usar Twitter van desde informar sobre nuestras actividades en tiempo real hasta establecer charlas, conversaciones o debates entre conocidos o extraños. En ese sentido, se entrelaza en este entorno una interesante red de microinteracciones entre perfiles de usuarios, las cuales son justamente las que conforman, transforman y construyen el contexto de la plataforma y la imagen pública de cada usuario.

De aquí podemos destacar tres cuestiones observadas en nuestra investigación en relación con este entorno: primero, la publicidad expandida de la imagen social, que en el caso de estas redes no tiene límites. En ese marco, los usuarios no solo construyen su imagen para un interlocutor (al que responden), sino para una red de posibles interlocutores que navegan en ese mundo virtual. En ese marco, las FT muchas veces aparecen con un valor plural, general, que apela a otro que todavía no ha leído un determinado tuit, pero que puede afiliarse o distanciarse de lo que un usuario dice. Veamos un ejemplo:

n. bueno **gente** voy a ver a hannah montana.

En este caso, la usuaria responde a otro tuit sobre una cantante. Sin embargo, no se dirige directamente a su interlocutor, sino al colectivo de personas que la pueden estar leyendo. Este tipo de construcción es posible en estos espacios, donde la escritura permite interacciones diferidas que generan una apertura a nuevos tipos de relaciones y construcciones del otro.

En segundo lugar, cabe marcar las consecuencias de la limitación de caracteres en estos enunciados. Si bien en Twitter se pueden escribir varios tuits seguidos para explicar una idea, en las respuestas a otros usuarios se suele destacar la búsqueda por la brevedad, característica del lenguaje de la red mencionada por autores como Cantamutto (2013) o Palazzo (2010). Esto, si bien da cuenta de un límite en lo que se puede decir, también empuja al usuario a jugar con su creatividad para expresarse en un espacio reducido a través de una diversidad de estrategias. No es objeto de nuestro trabajo profundizar en estas, pero sí mencionar que resulta llamativo el hecho de que, incluso cuando la brevedad es esencial, muchas veces la expresividad y la búsqueda por afiliarse o diferenciarse de aquel a quien se contesta es aún mayor. Esto es notorio en las formas y posiciones en que aparecen las FT en nuestro corpus. Veamos un ejemplo:

o. Fuera de joda no pueden ser tan AMARGOS **culiado**. Me dan pena sinceramente que hinchada del orto que tienen **culiado**

Aquí observamos que el autor del tuit repite dos veces la misma FT, con la que intenta marcar su disconformidad con el enunciado que responde de manera intensificada. A su vez, esta FT se halla en los dos casos en la posición final del enunciado, cumpliendo la función apelativa correspondiente a los vocativos; considerando que esta es innecesaria en términos técnicos, ya que el usuario al que se responde sabe que se apela a él a través de una notificación, podemos hipotetizar que el hecho de colocarla implica que su valor funcional también es expresivo para el hablante, debido al significado semántico negativo que tiene esa FT. Esto se nota aún más en un ejemplo como (p), publicado por una usuaria de género femenino:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

p. @NOMBRE Vamooooos, toda la suerte para vooooos amiga :)

Aquí, la FT “amiga”, también en posición de vocativo, no es útil en términos apelativos, ya que el arrobado al usuario ya cumple esa función; en este caso, al usarla, la internauta parece intentar construir una imagen de afiliación con respecto a quien contesta. Entonces, como podemos ver, el observar estas formas en medios virtuales de comunicación nos permite otra mirada a su amplia funcionalidad discursiva.

Por último, destacamos algunos elementos correspondientes al lenguaje en esta red, caracterizada por la elección de recursos que construyen un determinado registro: el del *ciberdiscurso juvenil*. Este se caracteriza, siguiendo a Palazzo (2009; 2010), por ser un registro informal, conformado por dos tipos de recursos: verbales y no verbales.

Sobre los verbales, en nuestro corpus hemos notado principalmente tres de ellos vinculados a las FT: en primer lugar y en menor medida, la elección de extranjerismos, comunes en una red social atravesada por la globalidad de la comunicación. Así, podemos ver elecciones de FT como *bro* o *mister*. En segundo lugar, la resemantización de términos léxicos; por ejemplo, el uso metafórico de *reina* para referir de forma afectiva positiva a una mujer, o los usos irónicos de FT como *señora*, que pasan de vincularse con la formalidad a utilizarse como forma de burla o distanciamiento con personas de mayor edad.

En tercer lugar, la utilización de mecanismos léxicos y morfológicos para adaptar las FT a la imagen que se busca construir o a las características del registro informal. Uno de estos mecanismos es la derivación de palabras por sufijación. Los dos sufijos más utilizados en nuestro corpus son *-azo*, aumentativo cuya expresividad ya fue señalada por Coto Ordás (2021) como forma que, usada en adjetivos o en tratamientos, acentúa una determinada cualidad en el habla coloquial; e *-ito/a*, diminutivo utilizado para subestimar al interlocutor o minimizarlo (“minita”) o para expresar cariño (“bebita”). También hallamos marcas del denominado lenguaje inclusivo, el cual resulta especialmente interesante porque es un uso que, por sí mismo, construye una imagen social que se afilia y diferencia de dos posicionamientos muy marcados en relación con los usos del lenguaje. Además, lo hallamos en formas que solo pueden ser usadas en la escritura, como con la arroba (“sobrinit@”) y con la *x* (“amigxs), aunque también aparecen dos usos con la *e* (“novie” y “amigue”). Otro mecanismo es la abreviación de tratamientos, como *hma* o *qlia*.

En cuanto a los elementos no verbales, siguiendo los aportes de Palazzo (2010), hemos podido distinguir varios de ellos, de los cuales, varios se pueden usar de manera combinada: el uso de emojis, multimedias y del dialecto visual, que incluye las mayúsculas sostenidas para destacar un elemento o imitar gritos (q), la repetición de letras para mayor expresividad (r), las onomatopeyas, especialmente *jaja* y sus derivados para imitar las risas (s), y un uso no normativo de la puntuación, que, coincidimos con la autora, parece intentar darle una mayor fluidez al enunciado para facilitar una lectura veloz, como la que se hace en estos espacios; esto puede hacerse, por ejemplo, a través del uso de comas, como se observa en los ejemplos (q) y (t):

q. NATHY PELUSO HERMANAS VIVA LA PATRIA

r. El verdadero PODRANNN (? Dos reynitaaas [emoji enamorado]

s. JAJAJAJA LITERAL, no se porque me junto con esta gente (?)

t. same hermana en TODOS lados están esos carteles un miedo me da este país



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Todos los aspectos que hemos desarrollado hasta aquí nos llevan a pensar en las nociones de *distancia comunicativa e inmediatez comunicativa*, ya que dan cuenta de un espacio híbrido donde las nociones de oralidad y escritura ya no se ven atravesadas únicamente por el medio, sino también por la concepción que tienen los hablantes de los usos que eligen para construir sus enunciados. De acuerdo con lo postulado por Koch y Oesterreicher (1994) y Oesterreicher (1996), notamos que en este tipo de espacios discursivos hay un *continuum* oralidad-escrituralidad, que depende de una *vara concepcional* que da cuenta de cuán inmediata o diferida es concebida esa comunicación por el hablante.

En nuestro corpus, los rasgos que mencionamos anteriormente, presentes en diferentes medidas en más del 70 % de los tuits recogidos, forman parte de interacciones que se acercan mucho más al extremo de la inmediatez que al de la distancia del *continuum*. Esta inmediatez se construye por elementos que intentan acercar la modalidad escrita a elementos cercanos a la oralidad, como la mayoría de los vinculados al registro coloquial del ciberdiscurso juvenil, cuya expresividad, fluidez, rapidez e informalidad, contruidos a partir de los elementos previamente desarrollados, parecen acercar los usos de los hablantes a formas comunes a la oralidad. Esto también es mencionado por autoras como Vela Delfa y Cantamutto (2018b) como parte del llamado estilo digital. El contraste con los enunciados que construyen una mayor distancia es claro, entonces, si nos basamos en estas características. Veamos un ejemplo:

u. **La chavona** me cuenta tranquilamente que tiene todos los síntomas de covid y que solo no va a trabajar porque está hecha mierda, pero si estuviera medianamente estable le chuparía un huevo ir a laburar porque "necesita la plata".

v. **Amiga**, si te tiro el "si **querés**", es porque yo también quiero jajaja

w. JAJAJAJA claro **Pato** [emojis aplaudiendo]

Aquí observamos diferentes rangos del *continuum*: en (u), un enunciado diferido que utiliza signos de puntuación y expresa su opinión a través de una escritura desnuda de signos de expresividad mayores a la propia palabra; en (v), ejemplo que ya habíamos visto antes, nos encontramos en un término medio: una escritura correcta, sin recursos no verbales, pero con una onomatopeya que la acerca sutilmente al grado de inmediatez; por último, (w) utiliza mayúsculas sostenidas en combinación con la onomatopeya para acentuar la risa, un emoji para imitar la gestualidad y pocas palabras, en una respuesta breve cercana al coloquio oral.

Todos estos elementos establecen que los hablantes cordobeses en la red tienden a construir una imagen de afiliación con respecto a los usos de sus pares virtuales, los cuales se vinculan a un registro inmediato e informal.

Variables sociolingüísticas y usos de la lengua

Una vez realizados los análisis pragmáticos pertinentes, cabe cruzarlos con los datos sociolingüísticos presentados al principio de esta ponencia.

En cuanto a la variable de género, las diferencias en los usos de las FT se pueden observar en el mayor o menor acercamiento a través de la elección de las FT. Las personas que se identificaron como mujeres tienden al uso de FT afectivas y relacionales positivas y a referirse a sus pares a través de ellas. Por otro lado, las personas identificadas con el género masculino tienden



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

al uso de FT con valores semánticos negativos o generales, aunque no hemos notado una diferencia entre ambos géneros en cuanto a la construcción de una imagen de afiliación o autonomía, ya que registramos una igual aparición de rasgos del ciberdiscurso juvenil en ambos.

En relación con la variable del nivel educativo, no encontramos grandes diferencias en el uso de FT entre los diferentes estratos. Sin embargo, sí es loable marcar que todos los hablantes que construyeron una postura de autonomía con respecto a los usos de sus pares y de mayor distancia en el *continuum* oralidad-escritura poseen un nivel educativo universitario finalizado o en curso; comparten este rasgo con quienes tienen un rango etario de entre 25-30, ya que los hablantes de entre 18-24 tienden a utilizar el registro informal y expresivo que caracteriza al ciberdiscurso.

Finalmente, en cuanto a la variable geográfica, cabe mencionar únicamente la aparición del regionalismo *culiado*, forma de tratamiento afectiva que puede tener un valor semántico negativo o positivo de acuerdo con el contexto. Sin embargo, para poder establecer usos particulares de la lengua cordobesa en relación con el resto de las variedades argentinas, se requeriría un estudio comparativo que pueda ampliar el alcance de este trabajo.

Conclusiones

Este artículo es, como mencionamos en la metodología, una investigación exploratoria. Por lo tanto, nuestro objetivo ha sido mostrar los avances hasta el momento, lo que implicó dar cuenta de un proceso de recolección, clasificación y análisis de datos en la red, para el cual hemos tomado en consideración un fenómeno históricamente estudiado por la lingüística y lo hemos relacionado con los nuevos medios en los que este se manifiesta.

Nuestros resultados parciales dan cuenta de que las actividades de imagen halladas permiten construir un perfil lingüístico del grupo estudiado en Twitter como cercano a las relaciones simétricas, informales y efímeras. La imagen social que predomina en estos espacios es, así, la de afiliación, caracterizada por la selección de formas breves, expresivas y coloquiales, cercanas a la inmediatez vinculada a la oralidad, que configuran el registro conocido como ciberlenguaje juvenil.

En esta construcción de la imagen social, la carga semántica y el valor funcional de las FT juegan el rol clave de intensificar la imagen que intenta dar el hablante y definirla para sus posibles interlocutores, a la vez que refuerza las relaciones sociales con su interlocutor directo. Además, desde un punto de vista diacrónico, en relación con el análisis de la clasificación gramatical, pragmática y léxico-semántica realizada, podemos realizar algunas conclusiones. En primer lugar, que las FT pronominales y nominales parecen seguir el curso de la evolución de los usos informales en los tratamientos, ya marcada por autoras como Fontanella de Weinberg (1999; 2000), Di Tullio (2010) o Rigatuso (2005).

Consideramos que nos queda reunir un corpus mayor para poder registrar, clasificar y generalizar los datos de Córdoba y, tal vez, extender este trabajo y comparar dichos datos con los de otras regiones de Argentina. De todas formas, nuestro análisis hasta el momento confirma que Twitter es un espacio en el que los hablantes elaboran su imagen social a partir de diferentes



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

elementos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, y que ello implica una nueva forma de comunicación que configura expresiones híbridas entre la oralidad y la escritura.

Referencias bibliográficas

- Bravo, D. (1999). ¿Imagen positiva vs. Imagen negativa? Pragmática socio-cultural y componentes de face. *Oralia*, (3), 21-51.
- Bravo, D. (2004). Tensión entre universalidad y relatividad en las teorías de la cortesía. En D. Bravo y A. Gómez. *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español* (pp. 15-37). Barcelona: Ariel.
- Bravo, D. (2005). *Estudios sobre la (des)cortesía en español*. Buenos Aires: Dunken.
- Cantamutto, L. (2013). “Ok, cortado de mierda:\$”. Las fórmulas de tratamiento como recurso expresivo en la interacción por SMS. En S. Pérez (Ed.), *Actas del VI Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y III Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina. Universidad Nacional de Quilmes*. Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/lucia.cantamutto/24.pdf>
- Cantamutto, L. (2018). Variación y adaptabilidad: los tratamientos en la comunicación por SMS en español bonaerense. *Onomázein*, (NE IV), 01-25. Recuperado de <https://ojs.uc.cl/index.php/onom/article/view/30823>
- Cantamutto, L. y Cautín-Epifani, V. (2016). El hipervínculo apelativo como recurso interactivo en el discurso digital. Trabajo presentado en el IX Encuentro Nacional de Estudios del Discurso, ALED, Chile, Universidad Católica de Temuco, Temuco, Chile.
- Cantamutto, L. y Vela Delfa, C. (2016). El discurso digital como objeto de estudio: de la descripción de interfaces a la definición de propiedades. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (69), 296-323. Recuperado de <https://www.aacademica.org/lucia.cantamutto/27>
- Cautín-Epifani, V. (2015). Poder virtual y formas de tratamiento en el discurso mediado por computadora. Exploración en una red comunicativa virtual. *Forma y función*, 28(1), 55-78. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6403649>
- Cautín-Epifani, V. y Miralles, J. G. (2018). Formas de tratamiento nominales en el discurso escrito en medios virtuales: una aproximación a su ocurrencia según sexo y grupo etario en hablantes de la provincia de Iquique (Chile). *Estudios filológicos*, (62), 173-192. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132018000200173&lng=en&nrm=iso&tlng=en
- Coto Ordás, V. (2021). De la enorme productividad y expresividad del sufijo –azo en español. Implicaciones para la enseñanza de la morfología derivativa en clase de ELE. *Marco ELE*, (32). Recuperado de https://marcoele.com/descargas/32/coto-ordas_sufijo_azo.pdf
- Di Tullio, A. (2010). El voseo argentino en tiempos de Bicentenario. *Revista de la Sociedad Argentina de Lingüística*, (1-2), 47-73. Recuperado de <https://biblat.unam.mx/es/revista/rasal-linguistica/articulo/el-voseo-argentino-en-tiempos-del-bicentenario>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Fontanella de Weinberg, M. B. (1970). La evolución de los pronombres de tratamiento en el español bonaerense. *Thesaurus*, 25(1). Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/25/th_25_001_012_0.pdf
- Fontanella de Weinberg, M. B. (1999). Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico. En I. Bosque y V. Demonte (Dir.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 1399-1425). Madrid: Espasa.
- Fontanella de Weinberg, M. B. (Coord.). (2000). *El español de la Argentina y sus variedades regionales*. Buenos Aires: Edicial.
- Goffman, E. (1967). *Interaction ritual. Essays on face to face behaviour*. Nueva York: Ankor Books.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2010). *S'adresser à autrui: les formes nominales d'adresse en français*. París: Université de Savoie.
- Koch, P. y Oesterreicher, W. (1994). Schriftlichkeit und Sprache. En H. Günther y O. Ludwig, (Eds.), *Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler* (pp. 587-603). Recuperado de <https://doi.org/10.1515/9783110111293.1.5.587>
- Malanca Rodríguez Rojas, A. (1987). Fórmulas de tratamiento en la lengua de Córdoba. *Actas del II Congreso Nacional de Lingüística*. Universidad Nacional de San Juan, 3, 251-270. San Juan.
- Oesterreicher, W. (1996). Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología. En T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmerman (Eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica* (pp. 317-340). Fráncfort: Iberoamericana.
- Palazzo, M. G. (2009). El ciberdiscurso juvenil: representaciones sociales, la censura y la aceptación. *Revista Speculo*, (41). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/ciberdis.html>
- Palazzo, M. G. (2010). Aspectos comunicativos del ciberdiscurso juvenil. Consideraciones teóricas. *Revista Estudios de Juventud*, 3. Recuperado de <https://bit.ly/3m35nic>
- Prevedello, N. L. (1989). El voseo en Córdoba. Perspectiva diacrónica.— *Actas del II Congreso Nacional de Lingüística*. Universidad de San Juan, 5, 43-51.
- Ramírez Gelbes, S. y Estrada, A. (2003). Vocativos insultivos vs. vocativos insultativos acerca del caso de 'boludo'. *Anuario de estudios filológicos*, 26, 335-353. Recuperado de <https://dehesa.unex.es/handle/10662/947>
- Rebollo Couto, L. (2005). Formas de tratamiento y cortesía en el mundo hispánico. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/rio_2005/03_rebollo.pdf
- Rigatuso, E. M. (2000). Señora (...) ¿no tenés más chico? Un aspecto de la pragmática de las fórmulas de tratamiento en español bonaerense. *Revista Argentina de Lingüística*, 16, 293-344. Recuperado de <http://www3.cricyt.edu.ar/ral/ral.htm>
- Rigatuso, E. M. (2005). Las fórmulas—de—tratamiento—del—español—bonaerense desde—la perspectiva de—la Sociolingüística histórica.— Factores y procesos en la dinámica del cambio (1800-1880).— *Analecta Malacitana*. Recuperado de <https://bit.ly/3wZNwPy>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Rigatuso, E. M. (2017). Cuestiones de variación lingüística en un sistema de tratamientos del español de la Argentina. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/45076>
- Supisiche, P. M. (1994) *Una introducción al estudio del habla cordobesa capitalina. Trabajos del CIL VII*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Toniolo, M. T. y Zurita, M. E. (2014). Marcadores discursivos en Córdoba, Argentina. *Cuadernos de la ALFAL*, (5), 69-106. Recuperado de http://www.mundoalfal.org/sites/default/files/revista/05_cuaderno_004.pdf
- Varas Alarcón, M. y Vásquez-Rocca, L. (2018). El rol de las fórmulas de tratamiento en blogs y foros religiosos: hacia una horizontalidad dialógica. *Onomázein*, (NE IV), 70-97. Recuperado de <http://onomazein.letras.uc.cl/index.php/onom/article/view/30827/23973>
- Varas Alarcón, M. y Vásquez-Rocca, L. (2022). ‘Me encanta este tipo de ideas. Grandes, niñas’: Formas de tratamiento y estrategias de cortesía usadas por jóvenes universitarios al interactuar en Instagram. *Revista Signos*, 55(108), 235-259. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342022000100235>
- Vela Delfa, C. (2018). La apelación en el género discursivo del correo electrónico: fórmulas nominales de tratamiento en las aperturas y los cierres de los mensajes de email. *Onomázein*, (NE IV), 98-118. Recuperado de <https://doi.org/10.7764/onomazein.add.06>
- Vidal de Battini, B. (1964). *El español de la Argentina*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación.
- Yus, F. (2010). *Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.

Notas

¹ Este se enmarca en los lineamientos de la Beca CIN. Así, forma parte del proyecto de investigación “Unidad y diferenciación lingüística: el español de Córdoba (Argentina) en el siglo XXI”, dirigido por la Mg. Mariela Masih, cuyo principal objetivo es describir el panorama lingüístico de Córdoba en la actualidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La identidad y otras razones para quemar París: *París y el odio* de Matías Alinovi

Christian Escobar-Jiménez

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

cmescogen@hotmail.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1940-2096>

Recibido 23/02/22 Aceptado 27/07/2022

Resumen

Este artículo analiza la segunda novela del escritor argentino, Matías Alinovi, *París y el odio*, publicada en el año 2016. El trabajo toma como eje central de estudio el problema de la identidad y la relación entre París, lo argentino y lo latinoamericano. En su primera sección, el trabajo expone brevemente el surgimiento de la idea de América Latina como una construcción francesa por oposición a los intereses norteamericanos, así como la importancia de París y lo francés para América Latina. Después, el artículo toma tres puntos de referencia de la novela en cuestión para discutir las temáticas de París y la identidad. En primer lugar, el personaje de Bianco, un trasunto del escritor argentino Héctor Bianciotti; en segundo lugar, la relación de la novela con la París construida por Cortázar en su célebre *Rayuela*; y, en tercer lugar, la identidad latinoamericana vista desde París a través de la figura de Atahualpa Yupanqui. El artículo incluye referencias a una entrevista realizada al propio autor de la novela sobre estos temas.

Palabras clave: París y América Latina; Cortázar; Bianciotti; Yupanqui; identidad

The identity and other reasons to burn down Paris: *París y el odio* by Matías Alinovi

Abstract



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

This paper analyzes the second novel by Argentinean writer, Matías Alinovi, titled *París y el odio* (Paris and the Hatred), published in 2016. The central focus of this study is the issue of identity and the relationship between Paris, the Argentinean existence, and the concept of Latin America. The first section of the work briefly explores the emergence of the idea of Latin America as a French construction in opposition to North American interests. -It also discusses the significant role of Paris and French culture for Latin America. The article draws on three points of reference from the novel to examine the topic of identity. Firstly, it examines the character of Bianco in the novel, who serves as a representation of the Argentine writer Héctor Bianciotti. Secondly, it explores the novel's connection to the Paris depicted in Julio Cortázar's renowned novel *Rayuela* (Hopscotch). Lastly, it delves into the concept of identity from the Parisian perspective through the figure of Atahualpa Yupanqui. The article includes references to an interview with the author addressing these themes.

Keywords: Paris and Latin America; Cortázar; Bianciotti; Yupanqui; identity

Introducción

París y el odio es la segunda novela del escritor bonaerense Matías Alinovi (1972). Su primera novela, *La reja*, publicada en el año 2013 por Alfaguara, supuso un elogiado debut en el amplio mundo literario argentino. Además, Alinovi, licenciado en física, ha incursionado en el ensayo cercano a la divulgación científica y a la historia de la ciencia¹.

¹ En el 2021, Alinovi ganó el Premio Internacional de cuento “Abelardo Castillo”, por su cuento *Heidegger*.

Esta segunda novela puede ser vista como un discernimiento y pregunta sobre la identidad. Por supuesto, la novela no ensaya respuestas, pero sí plantea varias interrogantes alrededor del “problema” de lo argentino y lo latinoamericano visto desde la ciudad en la que se forjó la idea de “América Latina” en el siglo XIX.

Como se explica en el apartado correspondiente, alrededor del protagonista confluyen varios planos narrativos, cuyo desenlace termina en el potencial incendio de París. ¿Cuál de todas las París posibles se quiere quemar? Este incendio simbólico podría centrarse en el peso que esta ciudad ha tenido entre las elites y artistas de América Latina. De allí la identidad se produce como una oposición, entre París y lo Otro.

Bajo el presupuesto de que el libro plantea el problema de la identidad, este trabajo explora esa idea a través de tres temas que enfrentan al protagonista con el *ser argentino*. El primero es la confrontación de una idea de París con su realidad, el París “platónico” de Cortázar (como la designa Alinovi) con esa ciudad real y difícil, digna de ser incendiada. Como afirma Beatriz



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sarlo (2016), el París de Alinovi lleva al extremo y contradice la desgastada imagen del París romántico de Cortázar, donde

los puentes y los mendigos que dormían bajo sus arcos estaban allí para que la literatura trazara apropiados contrastes. Alinovi ya no puede repetir este programa porque ha sido demasiado desgastado por la ficción y por la realidad. Pero el magnetismo de París es tan persistente que, incluso detestándola, resulta difícil alejarse de su pasado, aunque sea en clave irónica.

Un segundo tema de este trabajo es el encuentro del protagonista con Héctor Bianco, un trasunto del escritor argentino Héctor Bianciotti. La migración de Bianciotti a Europa, da pie para la pregunta sobre su escape y la adopción de una cultura y un idioma extraño como suyo. Una tercera cuestión que analiza este trabajo es la idea del mestizaje y los orígenes en las recurrentes digresiones del protagonista sobre la figura de Atahualpa Yupanqui.

Estos tres temas son recurrentes y principales en la novela, por eso se los toma como ejes centrales para la pregunta por la identidad. Dado el objetivo planteado, este artículo se divide de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta una breve sinopsis de la novela; después, se aborda la cuestión de la invención francesa de América Latina como oposición a la América anglosajona. A partir de allí, se confronta la París de Cortázar con la propuesta de Alinovi. Se continúa con un análisis de la figura de Bianciotti en la novela, por medio del personaje de Héctor Bianco. Por último, se hace una corta aproximación la figura de Yupanqui en la novela y el problema de la identidad y el mestizaje.

El artículo se nutre de una entrevista realizada al mismo autor que se enfocó en los ejes antes descritos y las formas en las que Alinovi concebía la problemática de los temas narrados. Por supuesto, huelga decir que el proyecto de escritura difiere de las múltiples lecturas posibles de una novela, pero este trabajo intenta superar el análisis textual y confrontar cierto tipo de contextos generales que dan sentido a los temas planteados. De esta manera, es un análisis literario, pero no se centra en los textos como significados cerrados. La perspectiva adoptada asume la postura general de Rancièr (1994) de que toda poética es una política y toda política es una estética porque pone en juego los elementos centrales de una comunidad a través de diferentes medios. Este escrito no se centra en un análisis textual, sino contextual a través de un texto; es decir, cómo los signos mostrados se insertan en un todo (Eco 2010), en este caso, la visión de la identidad existente en el texto, la del autor y los significados identitarios de lo latinoamericano.

París y el odio



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La novela de Alinovi discurre en varios planos narrativos que convergen en un hecho final: una fiesta aristocrática en las afueras de París, donde parece que el desastre y el incendio de la ciudad son inminentes. El primer plano narrativo describe en tercera persona la experiencia del protagonista, Marino, en una ciudad ajena, de la que surge un único objetivo: incendiar, al menos simbólicamente, París. Marino es un becario argentino que trabaja en un laboratorio de física, cuyos integrantes mayoritarios son rusos.

La sensación de ajenidad sobre la ciudad y la idea de quemar París surgen mientras discurren las interrogantes sobre su propia identidad como extranjero en una ciudad que lo absorbe y lo deshecha. Varios pasajes plantean estas preguntas. En la estación “Argentina” de la línea 1 del metro de París, Marino lee una infografía que afirma que el tango es una danza de “origen africano”, lo que lleva al narrador a sentir cierta imposibilidad de reconocimiento de lo argentino y latinoamericano desde el centro del mundo (o lo que los franceses han asumido como tal). Marino se ve invadido por una clara sensación de no ser nadie en aquel lugar repleto también de personajes informes. A partir de esta experiencia, la pregunta sobre la identidad se va volviendo más y más importante. Por ejemplo, Marino se cuestiona por la identidad de sus compañeros rusos, quienes aparecen como un colectivo sin singularidad, algo similar a lo que implica ser latinoamericano.

El encuentro con Héctor Bianco, un escritor argentino que ha elegido el francés como lengua literaria, la cual lo ha consagrado, sin tener ningún reconocimiento en su propio país, marca las pautas de la pregunta por la argentinidad. Después de ser nombrado miembro de la Academia francesa, Bianco, víctima del Alzheimer, va perdiendo la memoria hasta olvidar su idioma materno por completo. La propia historia de Bianco constituye el segundo plano narrativo. Además, la figura de Bianco nos adentra en la experiencia de la cultura parisina y el éxito de haber sido presentado en el programa de Tizot, *Circunflejo*, que lo lleva a la consagración. Tizot es una imitación de Bernard Pivot y su programa *Apostrophes*, que se transmitió en horario estelar los viernes durante quince años. Estar presente en el programa suponía una suerte de consagración en el mundo literario francés.

Otra cuestión central son los pensamientos que despiertan en Marino el recuerdo de Atahualpa Yupanqui, quien deposita el tema de lo indio y del mestizaje en la ciudad a la que migró y lo acogió durante varios años de exilio y en la que logra consagrarse, justamente adoptando una identidad que borra la singularidad y convierte a los latinoamericanos en los miembros de un colectivo de rasgos uniformes (como cualquier grupo humano). A través de estas experiencias y preguntas, Marino, un aspirante a escritor que trabaja en un laboratorio de física (como Sábato), siente una especie de fraude y frustración con su experiencia de París.

El tercer plano es el descubrimiento de unos túneles, al estilo de las catacumbas de París, que conectan la ciudad con una periferia aristocrática y rica. El protagonista termina por integrarse a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

un grupo que al parecer tiene también planes de quemar París, pero más allá de la quema simbólica. Una fiesta parece ser el colofón de un desastre inevitable: ver arder París.

La invención y el reflejo

¿Cómo Europa ha inventado el mundo? Esta es una pregunta ya clásica en los estudios de la cultura, que pone en debate los problemas de la alteridad y la periferia. Edward Said (2003) sostenía que la noción de Oriente, con la que se asocian las culturas asiáticas y del Cercano Oriente, es una idea totalmente europea. Similar es la posición del filósofo camerunés Achille Mbembe (2013) con respecto a la “negritud” africana y el consecuente racismo moderno que de esa idea se desprende. La África negra es una invención europea que ha servido también, a pesar de su contenido de inferioridad desde la perspectiva occidental, como forma de identidad política y de resistencia para los pueblos africanos.

En un libro ya clásico, José Luis Abellán (2009) argumenta algo parecido sobre la construcción de lo que llamamos “América”. La misma idea de “descubrimiento” a partir de un viaje que inicia en el astillero onubense de Moguer, en el sur de Europa, es una buena representación de ello. Este aspecto central de los estudios decoloniales implica que producto de la expansión europea desde finales de la Edad Media, el mundo ha devenido en una construcción europea, pues antes de ello, difícilmente había una simplificación tal y una visión homogénea como lo “africano”, lo “oriental” o lo “americano”. Para el caso de América Latina, desde la visión de la decolonialidad, la alteridad y lo subalterno se desprenden las ideas del encubrimiento, sostenidas por Enrique Dussel (1994) y la de la creación de lo latinoamericano desde Europa, defendida por Walter Mignolo (2007).

Más allá de estas discusiones bien asentadas en los estudios culturales y decoloniales, me parece mucho más interesante una cuestión bastante más concreta: la aseveración de que “América Latina” como concepto y *realidad* surgió en Francia en un contexto político claro. El vocablo “América Latina” aparece en el siglo XIX y viene a reemplazar a las antiguas formas de nominación, como América hispana, ibérica, Hispanoamérica, o las Indias occidentales (Guerra Vilaboy, 2006).

La primera vez que se registra el uso del término América Latina es en 1836, cuando Michel Chevallier, un político francés que pasó una temporada en México, publica *Lettres sur l'Amérique du Nord*. Después, asienta esta idea en 1837 con la publicación *Des Intérêts matériels en France*, donde argumenta la oposición entre dos raíces culturales, la germánica y la latina (Torres Martínez, 2016). Esta disputa milenaria se sitúa en la oposición entre romanos y bárbaros y se reedita en el Renacimiento. A mediados del siglo, la idea de América Latina es retomada por Francisco Bilbao y Torres Caicedo. El primero, publica un poema sobre *Las dos Américas*.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Por un lado, América Latina como concepto ha sido entendido como la oposición francesa al reino español, sobre todo durante el reinado de Napoleón tercero, es decir, contra la noción de Hispanoamérica, que era frecuente en el siglo XIX. Asimismo, reivindica una tradición diferente de la anglosajona de Estados Unidos y Canadá, y que se inscribe en lo anotado por Torres Martínez.

Para inicios del siglo XIX, la ideología liberal tuvo un fuerte influjo en la región y habilitó con fuerza la idea de Hispanoamérica como patria y fundamento de lucha. La participación de representantes hispanoamericanos en las Cortes de Cádiz, en los momentos en los que se disputaba la independencia (Rodríguez, 2020) fue crucial para la formación del continente. A mediados de ese siglo, las incursiones norteamericanas en la región van rehabilitando una concepción de unidad y herencia “colombina”, que posteriormente se denominará como América Latina, opuesta a la América anglosajona (Guerra Vilaboy, 2006).

Durante la primera mitad del siglo XIX, dos ideologías fundamentan la visión de la política exterior de Estados Unidos hacia lo que hoy conocemos como América Latina. La primera es la famosa Doctrina Monroe, cuyo núcleo central es el enfrentamiento al colonialismo europeo y la unidad de las Américas. La línea de la doctrina Monroe y la no intervención extranjera (asumiendo a las Américas como una unidad) fue la tónica también durante la expansión de los intereses norteamericanos en la región y durante la Guerra Fría (Gilderhus, 2006).

La segunda fue la “Doctrina del destino manifiesto” (*Manifest Destiny*), que facilitó tanto la expansión desde los primeros asentamientos de Nueva Inglaterra en el Atlántico hacia el Pacífico, como diferentes guerras y adquisiciones de territorios hacia el sur y las intervenciones en ultramar (entre ellos, la participación norteamericana en las luchas por la independencia de Puerto Rico y Cuba, últimos vestigios coloniales españoles en América Latina) ².

Sobre todo la Doctrina Monroe tuvo un componente originario anti francés, tomando en cuenta que el contexto de surgimiento tiene que ver con el fin de las guerras napoleónicas y el Concerto de Viena (Gilderhus, 2006). La invasión napoleónica tuvo un fuerte y decisivo influjo en la formación de los diferentes nacionalismos europeos, lo tuvo también en América Latina. El nacionalismo fue una opción política a la expansión imperial francesa (Hobsbawm, 1999), al igual que respecto a la independencia de América Latina. Asimismo, cabe recordar que durante la etapa de expansión colonial de las potencias europeas (Inglaterra, Francia y en menor medida Alemania e Italia) y Estados Unidos en el mundo, en el último cuarto del siglo XIX, América Latina se convirtió en la principal receptora de capitales de las grandes potencias, lo que tuvo posteriores repercusiones en la deuda externa histórica de la región. Con esto quiero ejemplificar que América Latina era un territorio en disputa entre las tres grandes potencias de ese tiempo: Inglaterra, Estados Unidos y Francia.

En la disputa entre las potencias europeas sobre lo que hoy es América Latina, se reconoce también un pasado común, en la que varios aspectos históricos confluyen. Por ejemplo, la propia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

leyenda negra de la conquista española y portuguesa de las Américas une bajo una sola visión de la política imperial española a estos territorios. Se entiende que el pasado común forja un solo escarnio colonial. Ya durante el siglo XVI la leyenda negra fue forjada por los enemigos de España, sobre todo entre los imperios ingleses y holandeses, que eran las principales potencias en disputa (Elliott, 1990). Más allá de la verdad o la violencia física y simbólica de la conquista, y todo su legado, como se ha dicho, la leyenda negra unifica a la región en un primer pasado común. América Latina se unifica por su historia, un idioma (o al menos el legado ibérico), y un conjunto de instituciones heredadas de la explotación colonial que han determinado el presente de la región.

En la construcción de la idea de América Latina hay un marcado acento galo, cuya concepción parece oponerse al imperialismo norteamericano decimonónico y al propio influjo norteamericano en el mundo. Para Mignolo, la emancipación liberal francesa implica otra forma de entrar en la lógica colonial, que desplaza lo español por lo francés (Mignolo, 2007).

El término «latinidad» englobaba la ideología en la que se cifraba la identidad de las antiguas colonias españolas y portuguesas en el nuevo orden del mundo moderno/colonial, tanto para los europeos como para los americanos. Cuando surgió la idea de «latinidad» cumplía una función específica dentro de los conflictos imperiales entre las potencias europeas... (Mignolo, 2007, p. 82).

En general, no solo el término que designa al subcontinente tiene una raíz francesa, sino que en nuestra construcción de Estados nación confluyen también ideologías francesas de diversa índole. Por ejemplo, en primera instancia, las luchas liberales e independentistas después de la Revolución francesa (Hobsbawm, 1999; Mignolo, 2007). El ideario político del siglo XIX tiene su origen en la revolución francesa, desde las independencias americanas de la colonia española (además, las luchas independentistas se van cuajando cuando la Francia napoleónica ocupa la metrópoli española y pone diferentes gobernantes), hasta los nacionalismos fundantes, ya sea como reacción a las invasiones napoleónicas o como constitutivo mismo en contra de la noción de civilización que también se puede rastrear en Malebranche y otros autores franceses (Elias, 2016; Hobsbawm, 1999; Wallerstein, 1997).

Por otro lado, el positivismo y el romanticismo en el arte fueron los principales rasgos constitutivos de las clases altas en la región (Tinajero, 1988). Si bien, el romanticismo tiene orígenes en el idealismo alemán, con los herederos del *Sturm und Drang* y con los hermanos Schlegel, la versión que se toma para nuestros países deviene de la novelística romántica francesa. El romanticismo latinoamericano lo es en la literatura. Así, no solo la existencia de América Latina se construye desde Francia, sino que a esta se unen los referentes ideológicos y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

simbólicos en los que París se convierte en la ciudad modelo y lo francés en el arquetipo a reproducir.

A fines del siglo XIX, lo “francés” queda como referente de varios ámbitos. Primero, en el propio modelo político, que funde el presidencialismo norteamericano con el republicanismo francés. Después, la estética romántica de la novela francesa. El positivismo francés es la ideología de las clases dominantes en América Latina, hasta el punto de ser reproducido en la bandera brasileña, con el lema *Ordem e progresso*.

Existe una multiplicidad de ejemplos dignos de resaltarse, que se pueden enumerar como anecdóticos, pero que en realidad son muestras de una constante. La intención de García Moreno, presidente ecuatoriano durante la década de los 60 del XIX, de convertir al Ecuador en un protectorado francés o del Vaticano; el apoyo a Maximiliano en México. La idea de Sarmiento de la civilización europea frente a la barbarie americana; los referentes franceses del modernismo de Rubén Darío; la novela romántica hispanoamericana, que tenía en autores como Chateaubriand o Balzac a sus prototipos. La reconstrucción de París en 1848 a cargo del Barón Hausmann se convierte en el referente arquitectónico, urbanístico y de estilo de la civilización moderna (Harvey, 2008). Ser París (Buenos Aires o México) o ir allí, en su defecto, eran parte de la norma³. La París de fines del siglo XIX es un referente general, impone un *ethos* y una proyección de vida que se establece alrededor de varios ejes. En lo político, el ideal liberal-positivista; en lo estético, el referente romántico-modernista; en lo económico, la idea de progreso y civilización.

Con el triunfo norteamericano después de la Primera Guerra Mundial, los referentes del panorama mundial se movieron considerablemente. Los aspectos detrás de los nuevos referentes norteamericanos también son múltiples, y tienen componentes tanto políticos, como éticos, estéticos, etc. El cine va reemplazando a los referentes de la literatura romántica, el modernismo y el decadentismo. Pero en este espectro ¿cuál es el papel que juega París durante el siglo XX? A pesar de su retroceso económico y su influjo político, París continuó siendo un punto central de referencia para América Latina en lo artístico, tanto en la plástica como en la propia literatura. En la cultura y el arte todos los caminos terminaban en París. Para la década de los sesenta, la París de Cortázar era todavía el gran referente literario y lo seguiría siendo durante todo el Boom latinoamericano.

La París de Cortázar

Empiezo este acápite con las ideas de Aira sobre Cortázar, porque terminan coincidiendo con la propia visión de Alinovi. La París que Alinovi quiere quemar está sintetizada en la literatura de la *Rayuela* de Cortázar, publicada cincuenta años antes. En una entrevista del año 2013, el escritor argentino, César Aira, sostiene lo siguiente sobre *Rayuela*:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Me parece que ha envejecido mal esa novela que la leí apasionadamente, como todos los jóvenes de ese entonces cuando salió publicada. Me parece que hoy ha quedado como una especie de trasto de un esqueleto de dinosaurio en un museo, pero no quiero hablar mal de Cortázar porque hay tanta gente que lo quiere, hay tantos jóvenes que lo leen con gusto. (Junco y Aira, 2013).

Y refiriéndose a los cuentos *El perseguidor* (uno de los más famosos de Cortázar) y *Una cruz en Sierra Maestra*, Aira afirma:

Esos dos cuentos cuando los leí me parecieron la cumbre de la literatura, algo sublime, algo insuperable, casi como para desalentar la vocación de un joven porque ya estaba todo escrito. Bueno, los volví a leer 30 años después y los encontré tan increíblemente malos, tan ridículos, no podrían haber llegado a la imprenta porque son para reírse de lo malos que son. Entonces me preguntaba ¿tan estúpido era cuando chico? Creo que no, eso es lo que razono en este ensayo, puesto que Cortázar es el autor de iniciación ¿por qué encontraba tan buenos esos cuentos?, porque era lo que estaba en condiciones de escribir. Entonces veía plasmado, hecho, lo que quería escribir en ese momento. Ese es el secreto de la fascinación de los jóvenes con Cortázar. (Junco y Aira, 2013).

En definitiva, para Aira, Cortázar es un autor para adolescentes y que, probablemente, escribe también de acuerdo con las posibilidades de un adolescente⁴. Una idea parcialmente similar es la que sostiene el propio Alinovi sobre la “rendición de cuentas” literaria con Cortázar. El siguiente fragmento reproduce la respuesta de Matías Alinovi de su opinión sobre lo que afirma Aira de Cortázar:

No estaba al tanto de lo que dice Aira sobre Cortázar y Sábato. Creo que tiene razón. Pero entiendo que lo que quiere decir es que considera algunos de esos textos a la altura de su escritura adolescente. O mejor, como modelos para el escritor adolescente que él era o quería ser. Justamente, buscando una referencia que no encontré, acabo de leer que Sarmiento, el más genial de los escritores que en el siglo XIX consagraron la idea de París como modelo, dice en una carta: “¿Quién lee lo que ha escrito uno a quien juzgamos inferior a nosotros mismos?”. Es decir, leemos a escritores que juzgamos por encima de nuestras capacidades, pero al mismo tiempo como modelos posibles, como horizontes. Nadie empieza leyendo a Heidegger, o a Joyce. Hay cuentos de Cortázar de una gran maestría



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

técnica, que yo sigo leyendo: *La isla a mediodía*, *Las babas del diablo*. Hay un cuento suyo que aprecio particularmente: *Los buenos servicios*. Los cronopios, las famas, las claudicaciones de *Rayuela* son zonas de su literatura de las que tal vez pueda sostenerse lo que decís. Pero Cortázar también tiene derecho a que lo juzguemos por lo mejor que ha escrito. Y algunos cuentos son magistrales. (Alinovi, 2020).

Mi afirmación de que la intención de Alinovi es “saldar cuentas” simbólicas con lo que representa París en la historia latinoamericana y con la ciudad de la novela de Cortázar se fundamenta en tres aspectos simples: en las citas frecuentes que Alinovi introduce en su novela a la visión de la ciudad que se presenta en *Rayuela*, a lo que Alinovi sostiene sobre su propia novela y a la propia lectura de Sarlo sobre ella.

La París de Cortázar condiciona las experiencias de Marino sobre la ciudad: “Toda una afectación de extrañeza fantástica que ahora es suya, de Cortázar. Para no hablar de los puentes, las caminatas, los paraguas, los encuentros, la Maga insufrible: ese registro sentimental y pegajoso de la prosa de Cortázar que se cernía sobre uno para no dejarlo caminar tranquilo. Caminando por París te caminaba Cortázar por encima.” (Alinovi 2016: 40)

Quemar París es *quemar esa París*. Alinovi coincide con Aira en que *Rayuela* es una especie de literatura adolescente, pero también discrepa en el sentido en el que esa novela está por debajo de las posibilidades Julio Cortázar. En una entrevista que Alinovi mantiene en Infobae, ante la pregunta sobre la afirmación de Marino, el personaje principal de *París y el odio*, al decir que cuando uno camina por París, Cortázar nos camina por encima, Alinovi responde:

Qué injusto, qué feo decir eso, la verdad que me siento muy mal. Hay algo de eso, hay algo de la caricatura París hecha por Cortázar o que nosotros vemos así. Me siento mal y casi que no quiero decir nada, pero es verdad que *Rayuela* es una novela que se lee en la adolescencia y que parece estar muy por debajo de las posibilidades literarias de Cortázar, que parece ahí haber un Cortázar él mismo adolescente, un poco obnubilado por esas posibilidades de París. (Méndez y Alinovi 2016)

Aparte de la idea de que *Rayuela* es una novela que está por debajo de las posibilidades de Cortázar, para Alinovi, el gran problema es la concepción de un París modélico (arquetípico) en el sentido platónico, para quien la verdad discurre en su plano ideal, y es ahí en donde reside la realidad; por tanto, lo material y tangible es irreal, falso y totalmente despreciable. Alinovi alude al mito de la caverna de *La República* de Platón, en donde se hace una distinción entre el mundo sensible (falso) y el inteligible (verdadero), y sostiene que la París de Cortázar es platónica e



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ideal, por lo que funciona como un molde sobre el cual se piensa el mundo y se lo reproduce, tal como fungía para las elites criollas en el siglo XIX, en tanto que referente político y civilizatorio. En este sentido, Cortázar, el socialista y latinoamericanista, es heredero de una forma amable de la concepción modélica de París para los latinoamericanos.

Sí, la de Cortázar es una París platónica, ideal. Es la Forma de París. Y sí, mi novela tenía la intención de saldar cuentas: quería incendiar esa ciudad. Las Formas no sirven para escribir. Fijan el ser. Fijan el deber ser. Lo que yo quería era contar minuciosamente la historia de un estudiante argentino que, al ir a vivir a París tan precariamente como cualquier otro estudiante, con una beca, decide incendiar la ciudad. Quería contar el cómo: con el acopio de qué recursos lo lograba. Quería atenerme siempre al modo y nunca a las razones. (Autor y Alinovi 2020)

En este sentido, estas cuentas literarias están centradas en la necesidad de ruptura con esa construcción ideal de París. La dimensión modélica cobra varios aspectos, como el ideal político a reproducir, y como la verdad que reside en el mundo de las formas, frente a la realidad material y concreta que nos toca vivir. Como todo idealismo, persiste un marcado desdén por la realidad; siempre el mundo ideal es superior. En el caso platónico, es la verdad oculta tras la apariencia fenoménica de las cosas. Buenos Aires (la París del Sur) y América del Sur es el fenómeno, París es la substancia. Alinovi sostiene en la entrevista:

Rayuela es la novela de alguien fascinado. En la fascinación, dice Sartre, no hay nada más que un objeto gigante en un mundo desierto. Para seguir con las analogías platónicas, es la novela de alguien que, finalmente, accede al mundo de las Formas, de lo que verdaderamente es. Alguien que hasta entonces vivía en el mundo de lo sensible, en el que las cosas no eran, sino que devenían, cambiaban: un mundo de novedades banales, como la irrupción del peronismo. Alguien que, sin embargo, ya en aquel mundo del devenir tenía vislumbres de las Formas: leía autores franceses, enseñaba la literatura francesa. Es la novela de alguien que pasó de una ontología del accidente, endeble, provisoria, a una ontología sólida, eterna. Y que, como el esclavo que sale de la caverna —y queda cegado por la luz y logra acomodar la vista—, decide volver a entrar para liberar a los que quedaron encerrados allá al fondo. (Autor y Alinovi 2020)

No es mi intención discutir la forma en la que se presenta el tándem París-Buenos Aires en Cortázar y el desdoblamiento de los personajes y las historias, algo ampliamente estudiado. El



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

objetivo de este trabajo se centra en la concepción del autor de *París y el odio* de una ciudad en la que un becario vive la indolencia, distancia y acritud de un lugar que se asume como el centro del mundo, frente a la imagen idílica que presenta la novela de Cortázar.

La idea de que la París de Cortázar funciona como modelo platónico me parece que tiene relevancia a nivel metafórico. En efecto, para Cortázar en esa ciudad hay un modelo, al menos literario, pero que implica una forma de aproximación estética y por tanto ética al mundo. Cortázar es heredero de una idea suave de modelo parisino, que ya no tiene fundamento en lo político y ético, pero sí en lo estético, y en esa medida es una suerte de idealismo en el sentido filosófico. Por supuesto, lo paradójico es que Cortázar se reconocía a sí mismo como un latinoamericanista cosmopolita y era partidario del socialismo materialista. La estética de Cortázar es puramente idealista en este sentido.

En este punto, me parece importante recordar la encendida polémica que Cortázar mantuvo con el escritor indigenista peruano José María Arguedas. Cortázar situó la discusión en la distinción entre cosmopolitismo y telurismo. Al iniciar el debate, el escritor argentino inaugura y lleva los términos de la discusión (Gonzales 2015). En una famosa carta dirigida a Fernández Retamar, se reconoce como un intelectual latinoamericano que escribe más que nada para su regocijo personal, y que escogió su nuevo lugar, París, por su “soberana voluntad de vivir en y escribir en la forma que me parecía más plena y satisfactoria” (Cortázar 1967). Cito extensamente un fragmento de la carta de Cortázar, en donde se muestra el núcleo de su crítica al telurismo, al que define como “nacionalismo negativo” por imponer una visión de “zona” que se opone a cualquier visión de conjunto.

El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor "de zona", pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas. ¿Podrías tú imaginarte a un hombre de la latitud de un Alejo Carpentier convirtiendo la tesis de su novela citada en una inflexible bandera de combate? Desde luego que no, pero los hay que lo hacen, así como hay circunstancias de la vida de los pueblos en que ese sentimiento del retorno, ese arquetipo casi junguiano del hijo pródigo, de Odiseo al final de periplo, puede derivar a una exaltación tal de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desprecio más insensato se abra hacia todo lo demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar. (Cortázar 1967)

La respuesta de Arguedas es irrelevante para este escrito, pero en general, la disputa se basa en una forma de representación de lo latinoamericano en la que la experiencia central de Cortázar pasa por una suerte de cosmopolitismo alrededor del cual se teje la identidad. La forma cortazariana de concepción de la identidad y de lo latinoamericano es la oposición, justamente en una forma en la que se establece la construcción de lo oriental, lo africano, etc.; es decir, como una forma de reivindicación positiva que también parte de una visión internacionalista y de izquierda de la política. Sin referirse concretamente al caso de Cortázar, la opinión de Alinovi sobre la idea de “ciudadano del mundo” es bastante ilustrativa en el sentido en el que esta idea de oposición siempre contiene la pérdida, pues la enunciación parte de quienes nominan, algo similar a la idea de Sartre: “unos tenían el verbo, otros lo tomaban prestado”.

El *polítes*, el ciudadano de las *pólis* griegas de la antigüedad clásica, lo era porque él mismo participaba del ordenamiento que regía en su ciudad. Cuando Grecia dejó de ser el conglomerado de ciudades autónomas que fue hasta la época helenística y pasó a formar parte del imperio romano, el *polítes* se sintió perdido, porque ahora, en todo caso, pasaría a ser un ciudadano del universo (*kosmo-polítes*), es decir, del imperio —el cosmos es el orden—, algo contradictorio o imposible, en tanto que él ya no participaba del nuevo ordenamiento: venía impuesto desde el centro del imperio, desde Roma.

El único modo de sentirse un ciudadano del mundo, entonces, un hombre verdaderamente cosmopolita, es proyectando al mundo el orden originario del que uno procede: ése es el sentido, imperialista, del cosmopolitismo ilustrado. Nosotros tenemos una idea romántica, opuesta, del cosmopolita, del ciudadano del mundo: la del dandi, digamos, que se pasea por las diversas regiones del globo adaptándose y gozando de las costumbres de cada lugar. Un hombre que atraviesa órdenes distintos sin intentar transformarlos, porque, así como están, están bien. Ese romanticismo fue excepcional entre nosotros cuando se constituyeron nuestras repúblicas —un ejemplo argentino es Lucio V. Mansilla, que dormía entre los indios ranqueles y pasaba temporadas frívolas en París—, y lo que primó fue el cosmopolitismo ilustrado bien entendido, por así decirlo: había que construir una pequeña París en la selva ecuatoriana, había que hacer de Buenos Aires la París del sur. Por suerte, el proyecto fue fallido: era de una gran ingenuidad. Y lo que quedó es justamente eso: lo fallido, lo mixto, lo insólito —París chiquito—, que es una de nuestras mejores posibilidades, por lo menos literarias. Hay un tango de Gardel que habla de "la vergüenza de haber sido y el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

dolor de ya no ser". En este caso, lo que quedaría sería la vergüenza de no haber sido y, paradójicamente, el dolor de ya no ser. A mí me hace reír Vargas Llosa cuando, en sus invectivas en contra de lo que él llama el populismo, que en la Argentina identifica con el peronismo, nos dice: "Vuelvan a ser lo que fueron". Quiere decir: vuelvan a ser lo que no fueron, París. Lo que queda es una culpa originaria, indefinida, por no haber logrado ser lo que debíamos. Un sentimiento que interrumpe. (Autor y Alinovi, 2020).

En el caso de Cortázar parece ser que sencillamente no hay ni siquiera una suerte de apropiación, sino un traslado del universo de significaciones hacia París, la única posibilidad de comprensión de lo universal está allí, como si tal pretensión se justificara en sí misma.

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre. (Cortázar, 1967).

Sin embargo, más allá de esta afirmación de Cortázar, en su propia ejecución, me parece que la afirmación de Sarlo citada al principio de este artículo sobre la París de *Rayuela* es más acertada. Aunque Cortázar hable de un cosmopolitismo ilustrado, cuando escribe *Rayuela*, su ejecución es la de un romántico, y si nos atenemos a la idea de romanticismo de Bolívar Echeverría (1998), lo que predomina en el *ethos* romántico es el principio de evasión. A esto también le agregaría que, como todo romanticismo, el de Cortázar está marcado por un alto eclecticismo, irracionalismo (incluso antirracionalismo) y primacía del sentimiento. *Rayuela* es un escrito que amontona y acumula sensaciones transidas por la ubicuidad de París.

Diría que la París de Alinovi no solo no es romántica, sino que juega precisamente con su contrario. La París de Alinovi no es la imposibilidad romántica, en cambio es la imposibilidad de su realización, pues es un mundo mutuamente excluyente, y por ello, la única opción es quemarlo todo. Marino, el personaje principal, vive un mundo en el que no puede insertarse del todo. Incluso sus compañeros de trabajo son extranjeros y él mismo está transido tanto por una idea de París, como por la imposibilidad de ubicar y ubicarse en su experiencia personal con esa idea de París.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Ni el protagonista participa de París y ni siquiera ésta la devora para escupirlo, sencillamente, parecería que el personaje no existe, y se lo dice plenamente el mensaje del metro sobre el tango, del cual deviene una suerte de afrenta sobre el desconocimiento de la “argentinidad” y la conciencia sobre el problema de la identidad. Según la infografía de la estación de metro, el tango no es un baile argentino, sino uno de origen africano. Así visto, todas estas ciudades, la París romántica de Cortázar, el ideal de los escritores del *boom*, la ciudad paradójicamente paralela y a la vez interseccionada de Alinovi, merecen ser quemadas.

El trágico patetismo de Bianco

París y el odio gira en torno a dos formas de vivir la ciudad. Por un lado, Bianco, un escritor que migra a París durante los años sesenta; por otro, Marino, el protagonista, que ha llegado a París en el siglo XXI con una beca para trabajar en un laboratorio de física. Bianco es un trasunto del escritor argentino Héctor Bianciotti (Córdoba, 1930-París, 2012), quien migró a Europa en 1955 y que no retornaría nunca más a vivir en Argentina. Bianciotti viajó a Italia al final del primer peronismo —un factor que puede ayudar a dilucidar su propia experiencia de lo “argentino”—, buscando no solo un futuro más promisorio con respecto a sus inclinaciones artísticas, sino por una negación y cierto desprecio de su entorno cordobés, con sus antepasados italianos, rural, homófobo y campesino. Sobre todo, la migración de Bianciotti, supone la posibilidad de escapar de la represión peronista con respecto a su homosexualidad, por tanto, la realización de su propia identidad (Ellis, 1998). En primera instancia, su deseo de escape se explica en esta condición y en el entorno desfavorable de la Argentina de los cincuenta con respecto a su sexualidad. Sin embargo, el énfasis en la novela de Alinovi recae en otro aspecto y es justamente en la perfecta asimilación del personaje en el mundo francés, llegando incluso a convertirse en uno de los primeros miembros extranjeros de la Academia francesa, una institución atávica fundada en el siglo XVII, creada por mandato de Richelieu durante la regencia de Luis XIII.

La Academia Francesa funge como el símbolo perfecto de todo anacronismo. Cabe resaltar que es una institución monárquica impostada en la primera república moderna de Europa. La función de la Academia es preservar y propagar el francés como lengua. Cabe recordar que el francés es un idioma en franco repliegue, tanto en importancia política, como en número de hablantes. De haber sido el idioma de la política y la cultura, ha cedido terreno. Me parece que esta mención puede reflejar el anacronismo de la Academia. Sus miembros tienen el pomposo nombre de “los inmortales”. Si a esta función y al título de sus miembros, le sumamos que apenas se incorporaron mujeres en 1980⁵ y el rimbombante traje verde que visten *los inmortales*, tenemos la clausura de una institución anacrónica e incluso ridícula en sus maneras.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hay dos cuestiones centrales en la novela que muestran el trágico destino de Bianco, abandonado plenamente a su nuevo Viejo Mundo. Para poder ingresar en la Academia, además del traje verde, *los inmortales* portan una espada. La forja de la espada es la quiebra económica de Bianco, el personaje, y, por supuesto, de Bianciotti, el escritor. Bianco abandona todo principio de realidad —digamos su situación económica—, para portar una espada inútil en una institución que no se corresponde en nada al mundo en el que se inserta. En la Academia se cumple perfectamente una condición necesaria de las instituciones: por definición, las instituciones se niegan a cambiar.

Las Academias de la lengua tienen una función política importante en el surgimiento de los Estados nacionales modernos. Separar las lenguas civilizadas (el francés parisino de las cortes, por ejemplo), de las lenguas naturales, ha sido una de las funciones primordiales de estas instituciones. Según Suzanne Romaine (1996), la centralidad política siempre puso en juego la idea de lengua culta, lengua civilizada, frente a las lenguas relegadas que eran vistas como inferiores por ser más “naturales”, como en el caso del castellano frente al catalán.

El término “civilización” surge en Francia durante el siglo XVII (Elias, 2016) e impone una axiología moral y estética por sobre lo “natural”. El concepto de cultura siempre ha estado relacionado al de civilización. Cultura frente a naturaleza, civilización como cultura (Bueno, 2016). La Academia es uno de los últimos vestigios concretos de la época clásica en la que se asienta perfectamente esta idea, y en la que el propio ser latinoamericano se debe imbuir. La Academia es el referente máximo de la civilización, como es el referente de lo francés para Sarmiento. La distancia entre civilización y campo también están expresadas perfectamente en las memorias de Bianciotti (Gwiadzinski, 2020). Sus memorias, escritas en francés: *Ce que la nuit raconte au jour* (Bianciotti, 2000), son una muestra de la oscura paradoja que envuelve a su autor.

El patetismo de Bianco, el personaje, transita entre el ridículo anacronismo de la Academia y la lucha contra la tragedia en el sentido de destino. Bianciotti se revela contra toda suerte inexorable, escapa de su origen (más que negarlo), busca su vida en el Viejo Mundo, adopta una nueva lengua, escribe en ella sus memorias, es iniciado como “un inmortal”, defensor de la lengua como institución, etc. Al final de la cuenta, después del viaje, en sus últimos años, tras contraer Alzheimer, olvida casi por completo el castellano, la lengua del destino pampero, de la ignominia peronista. Poco tiempo después de asumir su puesto en la Academia debe abandonarla por la enfermedad. Para Bianco, el camino paulatino a la gloria es demasiado escabroso y ésta llega de forma tardía. Bianco pierde su memoria, por tanto, su identidad, no es nadie.

La identidad y el reconocimiento



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Toda identidad es una oposición, esto es una obviedad. Pero, en el caso latinoamericano, la particularidad de tal oposición viene marcada no únicamente por el problema de la autoconciencia (digamos, al modo hegeliano en la dialéctica del amo y el esclavo, en la que la identidad de cada uno se da en la relación). No somos latinoamericanos sólo porque podemos reconocer que somos diferentes a otros, no lo somos únicamente por “ser el invento” de los unos por oposición a otros, lo somos en búsqueda del reconocimiento de esos otros. En este sentido, parecería que volvemos a Hegel y vemos aquí como una lucha por el reconocimiento, en la cual nosotros entendemos perfectamente quién es el amo y quién es el esclavo. Esta ha sido una constante de la literatura latinoamericana con respecto al problema de la identidad y el pasado colonial (Escobar-Jiménez, 2021).

En *París y el odio*, la figura de Atahualpa Yupanqui aparece con cierta frecuencia y su citación es una expresión de la pregunta del protagonista por la identidad y hasta qué punto las decisiones individuales que nos afirman como sujeto nos condenan al futuro:

Al elegir a París —siempre París—... al elegir a la competencia del tribunal definitivo de los méritos criollos... Yupanqui era hombre libre —bueno fuera— y entonces libremente había elegido elegir aquella iniquidad: afirmar el valor de París frente al del Cerro Colorado.

Sí, estaba bien, porque era un acto afirmativo de la soberana libertad de aquel criollo, pero, al mismo tiempo... entonces, el indio Atahualpa obligaba a las generaciones venideras de los indios, con aquella su elección tan malhadadamente libre, al infinito remontar penoso de una afirmación en contra, como una deuda externa ontológica, impagable... (Alinovi, 2016, p. 58).

Alinovi se refiere a la decisión de Atahualpa de tomar a París como su lugar de destino. El mestizo de familia vasca que cambia el nombre de Héctor Chavero por el de Atahualpa Yupanqui, sale de Buenos Aires y adopta tanto a París como al Cerro Colorado como destino. Yupanqui entra al juego del reconocimiento y a las ventajas que conlleva tal reducción, pues la mejor forma de existir en el centro del mundo es aceptar que uno no puede competir en el mismo juego y debe cambiarse de cancha. La única posibilidad está en la aceptación y la afirmación de la identidad endilgada. Los casos se suceden perfectamente. El mestizo ecuatoriano, Oswaldo Guayasamín, deviene en un artista internacional cuando se convierte en el indio Guayasamín y empieza a trabajar en Nueva York bajo el auspicio Fundación Rockefeller. A partir de allí traza una historia de pena y sufrimiento que puede ser asociada a la “historia de su pueblo”.

Pero más allá de una crítica simplista de mirar esta “transformación en indio” como una impostura o una forma de marketing o ver sospechosamente los réditos comerciales que se obtienen, es más interesante entender el problema en sus tensiones. Por un lado, se debe entender



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

que la identidad es una construcción permanente y no se asocia a una esencia única. Tal esencia es similar al postulado de la raza, el mismo que ha llevado a un sinnúmero de consecuencias nefastas que no tiene sentido enumerar aquí. Por otro lado, la pregunta impuesta ¿en qué sentido los individuos como Yupanqui y Guayasamín lo son? Parecería que mientras los habitantes del centro del mundo pueden afirmar una identidad individual, a los demás solo nos queda una colectiva; por tanto, Chavero debe devenir en símbolo de la opresión, en los residuos del pasado colonial, ya sea como redención o mero folklor. Por tanto, la única posibilidad de entrar en el juego es asimilar la identidad colectiva. Al interrogar a Alinovi sobre esto, él responde en la entrevista:

Hay ahí una tensión, es verdad. Es el problema del otro. Hablamos de sociedades libres, o más libres que otras. ¿Qué queremos decir? Que en determinadas sociedades están más y mejor garantizadas las posibilidades del proyecto individual. Pero ¿cómo es que lo están? Mediante restricciones generales a determinadas libertades individuales que, de darse, restringirían las condiciones de posibilidad de la libertad general. Hay que pagar impuestos, hay que respetar determinadas leyes. Esas convicciones, a la larga, van constituyendo una identidad social, digamos, y aun cultural: dan estabilidad para que se desarrolle un determinado modo de entender y gozar el mundo...

Voy a ser menos elíptico. Uno puede preguntarse qué hace el gaucho Roberto Chavero, que eligió el seudónimo artístico Atahualpa Yupanqui y contribuyó con su música y su poesía a establecer una cierta identidad cultural argentina, o acaso indígena, o acaso mixta, viviendo en París. Y alguien más podría contestar: está ejerciendo su libertad individual. Es verdad. Pero eso no quita que la elección parece a contramano de lo que eligió durante toda una vida y, sobre todo, de la identidad cultural que ayudó a construir para afirmar las posibilidades de otros.

Borges, con su precisión muy a menudo hiriente, decía que García Lorca era un gitano profesional... en París conocí a un guitarrista que tocaba con un músico argentino bastante famoso. Ese músico argentino le dijo a mi amigo guitarrista que un día, en París, él se había dado cuenta de que era indio. La revelación, digamos, había ocurrido cuando tenía unos cuarenta o cincuenta años. Había emigrado como un músico más, tratando de ganarse la vida y, efectivamente, la epifanía identitaria que sufrió lo catapultó en términos comerciales (Autor y Alinovi, 2020).

Por tanto, la única posibilidad de universalidad está en escribir, cantar, pintar, vivir desde París o Nueva York, lo demás es accesorio, pero para ello, hay una suerte de reivindicación



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

permanente de la única posibilidad de identidad. Creer que el mundo es lo que yo pienso y lo que he visto es una forma de provincianismo e incluso de infantilismo. En ese sentido, el pretendido universalismo de Cortázar no es más que un parroquianismo extendido desde el centro, mientras que la transformación de Yupanqui es una forma de reconocimiento individual, aunque sea como representante de un colectivo.

A modo de conclusión

Los tres ejes adoptados para el análisis de la identidad como tema en la novela de Alinovi obedecen a la recurrencia e importancia en la construcción de la trama. Sobre todo, las figuras de Cortázar y Bianciotti atraviesan la obra como formulaciones centrales acerca de la pregunta de la identidad de ser argentino en París. La presencia del personaje de Yupanqui y sus significancias en la novela es relativamente menor con respecto a los nombres anteriores, pero es un tema central en las digresiones del protagonista sobre el mestizaje y lo latinoamericano.

Más allá de la visión de los estudios culturales sobre la construcción del otro, ciertamente, el surgimiento del vocablo “América Latina” puede ser rastreado de forma concreta en el primer cuarto del siglo XIX en Francia y sirvió como oposición a la América anglosajona. París moldeó la visión cultural y política de nuestra región hasta puntos cumbres, como pensar a Buenos Aires como la París del Sur. Aunque a lo largo del siglo XX, la importancia de París como modelo se fue trasladando a otros espacios mundiales, la ciudad continuó siendo el referente artístico, llevado también a una situación culminante con una novela como *Rayuela* de Cortázar. De allí, deviene la idea de Alinovi que la París construida por Cortázar haya sido una ciudad modélica en el sentido platónico, un arquetipo que vuelve a la ciudad “real” como algo falso o al menos deplorable. La quema de París, que se sigue del propio título de la novela de Alinovi, es un saldo de cuentas con la visión de Cortázar.

Siguiendo esta idea, el cosmopolitismo que sostiene Cortázar como postulado estético, bajo el supuesto —plausible a mi modo de ver— de que los verdaderos temas literarios son universales, independientemente de dónde estén ambientados (al estilo de la *zona* de Saer), no se compadecen con la forma en la que se presenta París. La utopía parisina y su degradación romantizada convierten a la novela en un arte solo posible desde lugares “realmente artísticos”, es decir, dignos de ser novelados, porque evocan “verdaderos” ambientes estéticos. Por supuesto, en el fondo, esto es una forma de parroquianismo. Entendería que, de alguna manera, la visión de Alinovi es saldar cuentas con esta visión, no solo de París, sino de la concepción de la novela, en cuanto tal.

Por último, el reconocimiento parisino (¿la universalidad?) de Cortázar es el que busca Yupanqui, pero partiendo desde un punto inverso. Yupanqui no solo se difumina, sino que se convierte en la parroquia, él *es* la síntesis y la encarnación. Por eso mismo, debe eliminar su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nombre de nacimiento por una antonomasia, adquirir *casi un toponímico*, porque al devenir del quechua, “Yupanqui” *suen*a a América Latina. La posibilidad de reconocimiento pasa no por la individualidad, sino por la fusión en el colectivo; pero esto fue llevado a tal extremo que el mismo Yupanqui, en su disputa con varios folkloristas, como Jorge Cafrune, se pensaba como el detentor del folklor “verdadero”, es decir, él era el pueblo.

Referencias bibliográficas

- Abellán, J. L. (2009). *La idea de América: origen y evolución*. Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Alinovi, M. (2016). *París y el odio*. Buenos Aires: Entropia.
- Bianciotti, H. (2000). *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Gallimard.
- Bueno, G. (2016). *El mito de la cultura*. Oviedo: Pentalfa.
- Cortázar, J. (1967). Carta de Julio Cortázar a Roberto Fernández Retamar - 10 de mayo de 1967. Recuperado de <https://blog.autoreseditores.com/mundo-del-libro/cartas-de-escritores/carta-de-julio-cortazar-a-roberto-fernandez-retamar-10-de-mayo-de-1967/>.
- Dussel, E. (1994). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del «mito de la Modernidad»*. La Paz: Mural.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- Eco, U. (2010). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Eliás, N. (2016). *El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Elliott, J. H. (1990). *El Viejo y el Nuevo Mundo. 1492-1650*. Madrid: Alianza.
- Ellis, R. R. (1998). Homoeroticism and the Ever-Recurring Illusion of Selfhood: The Argentine “Life” of Héctor Bianciotti. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22(3), 431-46.
- Escobar-Jiménez, Christian. 2021. «De la Z al Abc-Def-Ghi: lenguaje, identidad y distintas ideas de lo americano en Zama de Antonio Di Benedetto y El entenado de Juan José Saer». *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani* 13(1):542-62. doi: 10.6092/issn.2036-0967/13134.
- Autor y Alinovi, M. (2020). Entrevista a Matías Alinovi.
- Gilderhus, M. T. (2006). The Monroe Doctrine: Meanings and Implications. *Presidential Studies Quarterly*, 36(1), 5-16. doi: 10.1111/j.1741-5705.2006.00282.x.
- Gonzales, O. (2015). La quena y la filarmónica. La polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar. *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, 38.
- Guerra Vilaboy, S. (2006). *Breve historia de América Latina*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Gwiazdzinski, L. (2020). Ce que la nuit raconte au jour. *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative*, 48. doi: 10.4000/ateliers.13634.
- Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Hobsbawm, E. (1999). *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Junco, J. C. y Aira, C. 2013. César Aira: “Estoy buscando formas literarias ajenas a la novela”.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte.
- Méndez, M. y Alinovi, M. (2016). Matías Alinovi: “La literatura es una incesante lucha en contra del lugar común”.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Ralón, L. (2019). Julio Cortázar y César Aira: Conexiones rizomáticas. *MLN*, 134(2), 382-411. doi: 10.1353/mln.2019.0023.
- Rancière, J. (1994). Esthétique de la politique et poétique du savoir. *Espace Temps*, 55(1), 80-87. doi: 10.3406/espat.1994.3910.
- Rodríguez, Jaime. 2020. *El nacimiento de Hispanoamérica Vicente Rocafuerte y el hispanoamericanismo, 1808-1832*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.
- Romaine, Suzanne. 1996. *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*. Barcelona: Ariel.
- Said, Edward. 2003. *Orientalism*. London: Penguin.
- Sarlo, Beatriz. 2016. «El libro de la semana: “París y el odio”». *TÉLAM*. Recuperado 30 de diciembre de 2021 (<https://www.telam.com.ar/notas/201607/157011-paris-y-el-odio-matias-alinovi-libro-critica-beatriz-sarlo.html>).
- Tinajero, Fernando. 1988. «Descubrimientos y evasiones. Cultura, arte e ideología (1895-1925)». en *Nueva historia del Ecuador: Época republicana III*. Vol. 9, editado por E. Ayala Mora. Quito: Corporación Editora Nacional - Grijalbo.
- Torres Martínez, Rubén. 2016. «Sobre el concepto de América Latina ¿Invención francesa?» *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER* (32):89-98. doi: 10.4000/etudesromanes.5141.
- Wallerstein, Immanuel. 1997. *El futuro de la civilización capitalista*. Barcelona: Icaria.

Notas

² El TIAR (Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca) es una muestra de ello. Firmado en 1948, su contexto de surgimiento era evitar el influjo soviético en América Latina en defensa de la democracia. Sus limitantes se mostraron en la Guerra de las Malvinas, cuando los norteamericanos debían colisionar con sus pares ingleses.

³ Como aspecto ejemplar, quisiera recalcar el influjo de París entre las elites económicas agroexportadoras ecuatorianas. En la expansión capitalista de fines del siglo XIX, que duró hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, como bien han tratado las teorías dependentistas; América Latina se insertó en el mercado mundial con la exportación de materias primas, con una canasta exportadora poco diversificada. En el caso ecuatoriano, el cacao fue el principal producto de exportación. Los terratenientes costaneros tenían al pueblo de Vinces como centro de negocios en aquel momento y París como referente y deber ser para la elite. La mayoría de los herederos de las grandes fortunas ecuatorianas se educaron en París; mientras que el paisaje, el mobiliario y las tiendas emulaban mansiones parisinas insertas en el trópico, hasta el punto en el que Vinces fue conocida como “París chiquita”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁴ En la famosa conversación que Serrano Soler mantiene con Cortázar, el escritor argentino se declara un escritor temprano, pero que publicó tarde, justamente por cierto recato de lanzar libros con los errores propios de la adolescencia, de los que luego podría arrepentirse (Ralón, 2019).

⁵ La escritora belga Marguerite Yourcenar fue la primera.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Christan Escobar-Jiménez, La identidad y otras razones para quemar París: *París y el odio* de Matías Alinovi, pp. 403-423.

RESEÑAS

RECIAL Vol. XIV, N° 23

RECIAL

ISSN 2718- 658X

Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades
de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Enero | Junio 2023 Córdoba, Argentina.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41221>

El relato y sus paradojas: memorias en conflicto y cuentos de guerra

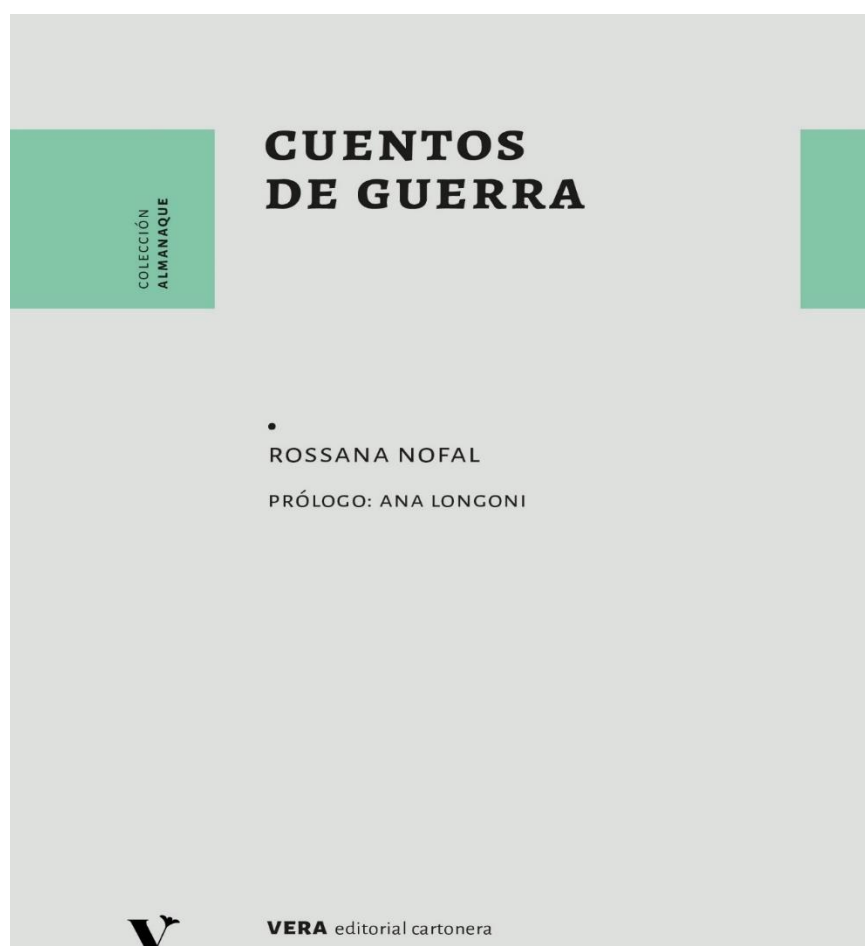
Nofal, R. (2022). *Cuentos de guerra* (36 pp.). Santa Fe: Vera cartonera.

María Jesús Benites

Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina

ORCID:0000-0001-6308-1854

Mjesus.benites@filo.unt.edu.ar



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. María Jesús Benites, El relato y sus paradojas: memorias en conflictos y cuentos de guerra, pp. 425-429.

El libro *Cuentos de guerra*, de Rossana Nofal, es impulsado por una búsqueda de sentidos; en él circulan ideas, pero sobre todo modos de contarlas. Cuentos/guerra es el ensamble que se condensa en las páginas del libro donde se fragua el itinerario intelectual de Nofal alrededor de esta idea que para cualquiera de nosotros podría pensarse como una imposibilidad, pero que ella construye como una serie de encadenamientos de las historias sin sucesiones porque los cuentos pueden modificar las cronologías hasta el punto de suprimirlas.

El cuento de la guerra es para la estudiosa un dispositivo dúctil de lectura que permite escuchar en un relato conflictos y tensiones. También el cuento es el modo de historizar una vida, esa historia de una vida que se convierte en una historia contada. El cuento de guerra encierra, además, las pugnas por el poder simbólico y político de una escritura que se reconfigura en sus tensiones significantes y, entonces, nuevamente el cuento como un modo de interpretar la realidad. Contar, fabular, narrar, relatar, referir e inventar son acciones que convergen cuando hablamos de este tipo de texto y potencian la complejidad de una categoría heterogénea, campo de batalla de significaciones y opuestos.

“Estábamos en guerra” (Nofal, 2022, p. 11) afirma enfático en agosto de 2008 el genocida Antonio Domingo Bussi en el marco del juicio civil por el secuestro y desaparición de Guillermo Vargas Aignasse e instala esa palabra en la espacialidad con los sentidos que, despóticamente, pretende imponer. La guerra como categoría material y moral de un estado de lucha, de armas y enfrentamientos se instala en la sala de audiencias y es reforzada en la instancia de los alegatos: “En Tucumán había una guerra y los militares actuaron en defensa de la patria” (Nofal, 2022, p. 11). Guerra y patria componen un binomio tenso que enfrenta discursos en la sala, escenario al que ingresan los testimonios en conflicto, que intensifica la palabra clave (*guerra*) con el tono imperativo de la verdad y el poder.

Las teatralidades de las memorias tensionadas durante ese juicio público y oral, el primero que por crímenes de lesa humanidad se concretó en Tucumán, son asediadas por la lectura crítica, intensa e incisiva que propone Nofal en este libro trascendente y necesario, resultado de años de estudio y organización de un vasto corpus y de construcción de categorías teóricas precisas.

La trayectoria intelectual de Nofal es atravesada por conceptos centrales sobre la violencia armada y la guerra revolucionaria, tanto en el campo teórico como en el campo de los objetos, por el modo en que los modelos de lectura inciden en la producción de los testimonios de la represión. Sus trabajos constituyen un inventario de las representaciones de las militancias y de la construcción de un imaginario sobre la violencia a partir de los diversos géneros, como la novela y el testimonio. Las memorias en conflicto, los testimonios del desgarrar y la violencia política en el Cono Sur surcan las sólidas investigaciones de Nofal, referente insoslayable en el campo.

El libro tiene sus huellas, revelan esas lecturas sedimentadas, las marcas de lo escrito, de los avances y los cuestionamientos. Impetuosa, la autora enfrenta aquí nuevos desafíos e incorpora a su repertorio de abordaje escrituras complejas, otros registros de la palabra impresa. El riesgo es explícito, tomar ese acto de clausura que supone la lectura de una sentencia y, desde la lógica del detalle, a partir de ese término *guerra* que la interpela, poner en escena un relato que tiene que ser contado. En este punto se instala la pregunta sobre la naturaleza de la gestualidad del testimonio en la sala de justicia y, por otro lado, los modos testimoniales de contar una vida. Me detengo en ese registro del lenguaje jurídico que es la sentencia y los testimonios que la sostienen porque, como afirma la autora:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Más allá de la lógica del discurso jurídico, más acá de las vidas que se construyen en las causas, en este escenario, la palabra oral es prueba y en el transcurrir de los procedimientos de la justicia penal deviene en materialidad de documento probatorio. (Nofal, 2022, p. 8).

La sentencia, epítome del lenguaje jurídico escrito, reproduce testimonios, voces que no se pueden intervenir, discurso directo sobre el que un *otro* arma tonos, recupera silencios, reproduce lo que debe ser contado y oído. Es, entonces, un documento que se edita, un recorte, la figuración de un orden. Las preguntas inevitables: ¿pueden recuperarse los gestos?, ¿cómo representar en una caligrafía legitimada los silencios y las vacilaciones, los trémulos de una voz?, o, como se pregunta Ana Longino en el poético prólogo que abre el libro, ¿de qué manera podemos asomarnos al miedo abismal, a la espera incierta?

Sabemos que el discurso jurídico no solo representa un poder, sino que es además un poder indisoluble de su soporte institucional, es un discurso imponente esencialmente normativo, performático y operativo, ya que instaure realidades nuevas, modifica lo existente, impone modelos de conducta, pero también castigos. Es un lenguaje que atenta muchas veces contra el derecho a entender que tenemos como ciudadanos y ciudadanas. El discurso jurídico no es simplemente contrastivo o descriptivo, posee la capacidad intrínseca de la acción. Ser hacedores implica dar una respuesta, reponer algo que falta. En la sentencia, entonces, lo dicho/lo vivido, esa experiencia comunicable, como acota Nofal, adquiere el estatuto de existente... *es*, con todo lo que ello implica.

La siempre asombrosa María Moliner afirmaba que quien maneja la terminología tiene el poder. El encuadre de lo bélico que nuclea el alegato del imputado constituye una retórica anclada en términos “técnicos”, como si el uso de un vocabulario específico constituyera una verdad incuestionable: *zona de operaciones, estado de sitio, trincheras, allanamientos o individuos* salpican el testimonio pretendidamente hegemónico del acusado. Frente a ese discurso monolítico de la intolerancia, Nofal empuja los límites e instala la lógica paradójica de una literatura de la memoria. Es el lado a y el lado b de la sentencia y el alegato. El constructo de la paradoja se desplaza de la condición de incertidumbre y se traslada hacia las opciones interpretativas de la realidad.

En el libro, el horror y la utopía que se introduce con el relato diferido de Carmen Perilli en el marco de la megacausa, palabra que sobrevive, desde un yo, en la lectura literaria de *Improlijas memorias* (Colección Almanaque). Más allá del testimonio literal intervenido en la sentencia, las memorias improlijas instalan las dobles figuraciones de la palabra y la escritura que indaga el libro porque, para Nofal, hablar de literatura testimonial permite la configuración de una nueva agenda vinculada a una ficción sobre las memorias en conflicto y la organización de su poética que trasciende esas formas normatizadas de la sentencia en tanto género discursivo cerrado y absoluto.

Hay un compromiso claro por trazar nuevos recorridos y derivas que guían los pasos a otras constelaciones conceptuales donde el archivo, otra de las imágenes poderosas que se proyectan en el libro, es el lugar donde sobreviven los relatos, pero también es el rincón de los silencios, de la letra muerta. Como afirma Arlette Farge en *La atracción del archivo* (1989), el archivo es la huella en bruto de vidas que de ningún modo pedían expresarse así, es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. María Jesús Benites, El relato y sus paradojas: memorias en conflictos y cuentos de guerra, pp. 425-429.

El archivo no escribe páginas de historia, describe con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono. El archivo, como condensación de significantes, atraviesa, por lo tanto, la literatura y la historiografía de nuestro continente. Es en el archivo donde sobreviven diversos sentidos de la ley y del poder, pero también el modo en que se manipula para instalar desde allí, paradójicamente, el olvido.

El olvido, la violencia, como otro de los modos narrativos que han configurado la historia y la literatura en América Latina, se expresan metafóricamente en los cuentos de guerra, categoría que, como afirma la autora, es:

difícil desmentir ya que los autores del género no tienen el mandato de hablar por delegación de las víctimas y sus familiares; pueden organizar un relato con la voluntad de iluminar el imaginario del pasado con claves para lo que vendrá. (Nofal, 2022, p. 17).

Asimismo, la escritura se dirime entre la verdad narrativa y la verdad histórica. En los silenciamientos del relato, en lo no dicho sobre las desapariciones forzadas, la violencia, los laberintos de un sistema perverso y represor operan los cuentos de guerra. Ese vínculo confidente y luminoso de Nofal con la literatura recorre el libro (donde ingresan las lecturas otras: la de *Cien años de soledad*, la de la disruptiva *Doña Bárbara*, la una desconcertante *Virgen de los sicarios*). Ese vínculo pone en escena los desplazamientos entre esas escrituras de la urgencia (el parte de guerra, otro concepto condensador) y el modo en que la lucha armada interpela la maquinaria de la memoria, la activa, lee los imaginarios revolucionarios y cuenta su historia apelando a las estructuras narrativas de ese tipo discursivo.

En cada página, la autora enfatiza su certeza en “los cuentos de guerra”, construye una instancia tan compleja como la judicial, el escenario de la sala de audiencias y el encuentro con ese veredicto hacedor de justicia como un acto de rememoración. El testimonio se reconfigura, así, en un relato; los escuchas, en lectores; la sentencia, en ese cuento que refiere una guerra, el pretendido absolutismo de quienes creen poseer la verdad se reescribe en la culpabilidad y la condena. Sin embargo, como afirma la investigadora, más allá de la voluntad de la justicia, la deuda siempre está pendiente porque el delito es del Estado.

La escena inicial, “cuente lo que pasó esa noche” (Nofal, 2022, p. 7), es una invitación a la reflexión profunda donde se escenifican, desde el estrado y la figura del juez, la consideración de las historias personales y las formas particulares de transitar esas experiencias vividas. *Cuentos de guerra* es un libro seductor que no solo nos interpela con la agudeza de sus categorías; es, además, un develamiento de la propia autora de lo que la conmueve, de las preguntas que la interpelan, de la búsqueda de sentidos de la palabra, de su capacidad para desentrañar y construir conceptos claves que desplieguen nuevos modos de leer críticamente los soportes en los que se inscriben los cuentos de guerra, las gestualidades infinitas del lenguaje nunca pensadas como imposibilidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Gasquet, A. (2021). *Orientalismo literario argentino. De Esteban Echeverría a Roberto Arlt* (304 pp.). Palgrave Macmillan.

Gasquet, A. (2021). *Argentinean Literary Orientalism. From Esteban Echeverría to Roberto Arlt* (304 pp.). Palgrave Macmillan.

Sebastián Díaz Martínez

The Graduate Center, The City University of New York, USA.

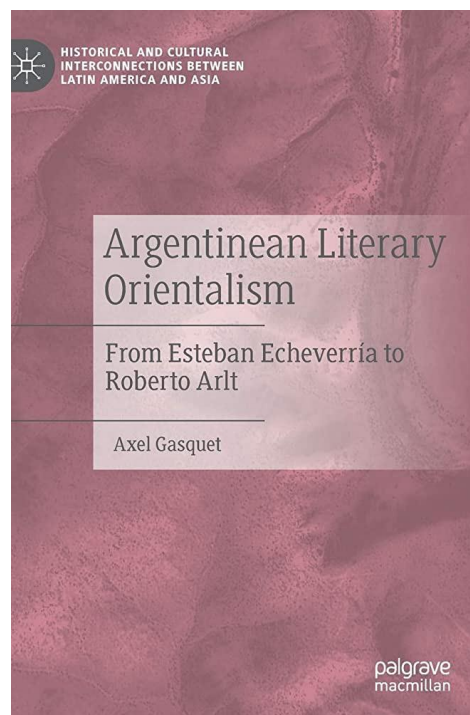
sdiazmartinez@gradcenter.cuny.edu

ORCID: 0000-0001-8989-3412

Recibido: 25/04/2023. Aceptado: 05/05/2023

La serie *Historical and Cultural Interconnections between Latin America and Asia*, publicada por Palgrave Macmillan y dirigida por Ignacio López-Calvo y Kathleen López, marca la consolidación de los estudios transpacíficos como un campo en ascenso. No obstante, uno de los títulos que resaltan particularmente es la versión en inglés del libro de Axel Gasquet, *Argentinean Literary Orientalism. From Esteban Echeverría to Roberto Arlt* (2021), el cual fue traducido por José I. Suárez. Originalmente publicado en el 2007 (en Buenos Aires, bajo la editorial Eudeba y titulado *Oriente al sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*), el libro evidencia un cambio drástico tanto en la composición como en los interrogantes que condicionan el campo, tal como ser el único libro que usa la palabra *orientalismo* en su título, mientras que en el resto se prefiere usar términos prefijados en *trans-*. Una (re)lectura de sus principales interrogantes y los argumentos que desarrolla a la luz de ese giro terminológico permitiría radiografiar las principales transformaciones que han sucedido en materia teórica y crítica en los últimos años.

Desde un plano general, la inquietud central de Gasquet es analizar la manera en que ciertos discursos orientalistas de procedencia europea fueron adaptados en Argentina y cómo,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sebastián Díaz Martínez, Gasquet, A. (2021) *Argentinean Literary Orientalism. From Esteban Echeverría to Roberto Arlt* pp. 430-432.

a su vez, desarrolló nuevos sentidos que interpelaban a la realidad nacional: los orientalismos argentinos no fueron una mera copia del modelo europeo, sino que abordaban cuestiones eminentemente locales que trastocaban el sentido para apelar a contextos precisos (p. xi). No obstante, hace una salvedad que busca desmarcarse de la tradicional definición de Edwar Said: como Argentina no tuvo pretensiones imperiales o aspiraciones expansionistas de apropiación al este, las premisas ideológicas orientales no aplican de manera exacta. Esto, a mi parecer, limita el análisis en dos planos: en primer lugar, resulta contraproducente esta salvedad si el mismo Gasquet analiza magistralmente la manera en que las metáforas orientalistas sirvieron para justificar la expansión del Estado en el siglo XIX (el caso mejor tratado es el de Sarmiento); en segundo lugar, porque invisibiliza otras posibles cuestiones imperiales provenientes precisamente desde Oriente en el corpus que maneja, como en las políticas expansionistas del Imperio otomano de Obando, o en el Japón de la restauración Meiji, retratado por Ernesto Faustino Wilde.

El libro se divide en tres partes, cada una de dos capítulos. Las partes fraccionan las franjas temporales que discuten, y los capítulos abordan casos autorales. La primera parte introduce tanto las discusiones teóricas en las que se enmarca y desmarca (explicitando, por ejemplo, que su libro no tiene ninguna pretensión de participar en discusiones poscoloniales), delimitando la noción de orientalismo que maneja sin alejarse tan radicalmente de Said y estableciendo la metodología y el corpus del libro. El segundo capítulo de la primera sección, “The European Archetype and the Debate on the Eastern Question”, es una detallada exposición de las principales formas de representación orientalista europea de los siglos XVIII y XIX, enfocándose principalmente en el conde de Volney. Lo más interesante (y todavía vigente) de la investigación de Gasquet radica en destacar la circulación de estos textos en el contexto argentino de la creación de un Estado nación independiente. Para Gasquet, los orientalismos argentinos fueron un plan para ejecutar una apropiación simbólica de lo Otro, no a través de conquistas extranjeras, sino a través de una ocupación doméstica del espacio vital que provea la riqueza de una nueva nación.

La segunda parte, “The East in the Pampas”, explora las lecturas de Echeverría y Alberdi de los orientalistas en el contexto de la “importación” del romanticismo europeo. Desde Echeverría y por medio de lo que denomina un *close reading*, Gasquet indica las similitudes de las experiencias europeas en el mundo árabe desde un lugar fronterizo. Identifica en ambos un interés más intelectual que ideológico en sus lecturas orientalistas, pero también como lecturas antecesoras a los postulados de Sarmiento de comparar a los gauchos y el mundo rural argentino con el despotismo político árabe.

Sin dudas, el capítulo más apasionante es el que aborda los textos de Sarmiento: “An Ideological Reading of Domingo Faustino Sarmiento”. Con un perspicaz argumento, Gasquet logra identificar cómo las fuentes de los textos de Sarmiento edifican la división entre civilización y barbarie de su obra. Al autor sanjuanino solo le interesaron los textos orientalistas como un marco histórico y una herramienta política para entender mejor el barbarismo, desarrollando un aparato interpretativo que respondía a los intereses de las élites políticas y literarias (p. 70). Desde las notas de sus viajes por Argelia, Gasquet resalta la acérrima defensa de Sarmiento del proyecto colonial francés mientras simultáneamente redibuja las similitudes con los árabes.

En la tercera sección, empieza con un capítulo que analiza los textos de Lucio Mansilla, “The Worldly Splendor of Lucio Victorio Mansilla”, y se centra especialmente en las impresiones del escritor en sus viajes de juventud en la India y su paso por el Medio Oriente



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sebastián Díaz Martínez, Gasquet, A. (2021) *Argentinean Literary Orientalism. From Esteban Echeverría to Roberto Arlt* pp. 430-432.

(categorizándolo como el primer argentino que conoció las pirámides de Guiza) y las lecturas que influyeron en sus descripciones. A mi parecer, el capítulo podría haberse articulado de forma más consecuente con la sección anterior si hubiese cambiado del corpus referido al mismo autor: en su libro *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), escrito en el período de la presidencia de Sarmiento, Mansilla constantemente compara a los ranqueles con los árabes, dando cuenta de herencias de la lectura sarmientina en las interacciones con lo Otro como aquello que debe ser eliminado por la civilización occidental blanca.

En la misma sección, aborda en dos capítulos cómo las producciones de Pastor Servando Obligado y Eduardo Faustino Wilde se diferencian significativamente al evidenciar amplios circuitos turísticos que mediaban entre Europa y el Medio Oriente. La aparición de nuevas tecnologías, producto de la circulación de capital global en los albores del siglo XX, identifican una serie de transformaciones que podrían haberse analizado más profundamente desde una perspectiva no tan conservadoramente filológica. El exacerbado positivismo de Obligado, que evidencia las inequidades sociales y económicas en los centros urbanos de capital a nivel global, o las constantes asociaciones de Wilde con la higiene como cuestión modernizadora, despliegan preguntas interesantísimas de cambios radicales en el contexto de la modernización.

La última sección, concerniente a las apreciaciones modernistas de Lugones y Arlt, son relevantes en la medida en que identifica un cambio radical en la percepción de los orientalismos, apuntando más a su exotización, sobre todo en Lugones. En Arlt sobresale la diferencia fundamental entre sus narraciones de carácter erotizantes y sus textos periodísticos de carácter científico.

Sin lugar a dudas, el texto de Gasquet es un referente obligatorio para introducir el campo. Si bien muchas de sus perspectivas y metodologías han sido reevaluadas en los últimos años, su traducción se profiere como un gesto disciplinar: ver los puntos que han mutado y los planteamientos que aún son sumamente vigentes en los análisis sobre las conexiones América Latina y “lo oriental” por medio de artefactos culturales. El libro aún habla, pero con menos fuerza. Quizás la herencia más importante que legó a este campo de constantes redireccionamientos es el haber identificado la potencia de estas literaturas para crear mundos posibles: los autores argentinos no solo vieron las ruinas de Palmira en las llanuras de la Pampa o vieron los gauchos y los indígenas hacerse árabes, sino que fue a través de ese desplazamiento metafórico donde fundaron su nación.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Sebastián Díaz Martínez, Gasquet, A. (2021) *Argentinean Literary Orientalism. From Esteban Echeverría to Roberto Arlt* pp. 430-432.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41226>

Pratt, M. L. (2022). *Anhelos planetarios* (340 pp.). Durham: Duke University Press.

Pratt, M. L. (2022). *Planetary Longings* (340 pp.). Durham: Duke University Press.

Valentina Villarraga

The Graduate Center, City University of New York, Nueva York, Estados Unidos

vvillarragamorales@gradcenet.cuny.edu

ORCID: 0009-0007-5090-5923

Recibido: 25/04/2023. Aceptado: 02/05/2023.

Las discusiones académicas actuales sobre decolonialidad se han inscrito, en gran medida, en la posibilidad de imaginar nuevas alternativas a la poscolonialidad que se alza de la mano de las políticas neoliberales e imperialistas que oprimen a ciertos grupos y poblaciones vulnerables en lo que se ha denominado como el sur global. Las discusiones que abordan el concepto antropoceno se han centrado en analizar y, algunas veces, demandar la devastación climática que parece anunciar un apocalipsis inminente.

Ante los esfuerzos por entender cómo se configuran narrativas que anuncian y denuncian la gran catástrofe, Mary Louise Pratt decide enfocarse en su último libro, *Planetary Longings*, en la creación de nuevas aspiraciones, fuerzas y procesos configurados desde América Latina en una época que ha marcado un cambio crítico en las condiciones planetarias que se dieron entre la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI bajo contextos poscoloniales.

Pratt piensa desde las Américas y retoma diversas nociones que trabajó previamente en su libro *Imperial eyes: travel, writing and transculturation* (1992), específicamente algunas de las discusiones sobre la poscolonialidad, colonialidad y decolonialidad. Estos temas atraviesan su libro y sirven como herramientas para estudiar los diferentes objetos culturales que expone. El



PLANETARY LONGINGS |

MARY LOUISE PRATT



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Valentina Villagra, Pratt, Mary Louise, (2022) *Planetary Longings* (340pp). Durham: Duke University Press, pp. 433-437.

enfoque sobre estos objetos también se desarrolla desde la indigeneidad (*indigeneity*), que para la autora designa una fuerza que genera aquellos futuros posibles, imaginarios e impredecibles en las condiciones planetarias y que registran la crisis del cambio de milenio. El título del libro, *Planetary Longings*, designa justamente el análisis que realizará la autora en los capítulos, la búsqueda por anhelos, fuerzas, futuros, imaginaciones, entre otras que usa a lo largo del libro ante la crisis planetaria que se ha desarrollado desde los tiempos coloniales hasta nuestro presente.

Pratt toma el concepto de *planetareidad* haciendo énfasis en su surgimiento hacia el final de los años noventa y retomando la conceptualización que Spivak realiza, donde el término de *planetareidad* “registers the millennial crisis of agency and futurity: humans must reimagine themselves as «planetary subjects» rather than «global agents»” (p. 10). De esta manera, y retomando otras conceptualizaciones del término, Pratt indica que el concepto ha tomado un giro hacia el campo de la ecología y las relaciones entre lo humano y lo no humano. Por otro lado, Pratt trae el concepto *longings*, en relación con el de *futureology*. En palabras de Pratt: “The work of world-making is driven by desire and will and by the force of life itself seeking to project into the future. This is part of what I attempt to capture with the word longings in my title” (p. 12). En este sentido, el término *futureology* designa esos anhelos (*longings*) que son presentados en los objetos culturales que Pratt analizará a lo largo del libro.

Relacionando estos conceptos, este libro trae una apuesta que mira hacia el futuro, donde es posible retomar diversos objetos culturales y leerlos a la luz de las posibilidades que nos ofrecen frente al apocalipsis que se avecina. Desde los diferentes ensayos que componen este libro, Mary Louise Pratt encuentra narrativas, películas y otros objetos culturales en los que se abren nuevas alternativas ante las condiciones actuales, desde procesos decolonizadores, anticoloniales y antiimperialistas —como demuestra la segunda parte del libro— y también desde la indigeneidad, las relaciones más-allá-de-lo-humano, brindadas por las nuevas posibilidades de las zonas de contacto, y la posibilidad de imaginar nuevas formas de vivir incluso dentro de las lógicas de la catástrofe inminente del antropoceno. En última instancia, su búsqueda se resume en esos anhelos planetarios o *Planetary longings*.

El libro consta de dos partes que condensan una totalidad de 16 capítulos y la coda de este. Esta reseña tiene como objetivo exponer los núcleos temáticos del libro, de manera que no se detendrá en cada capítulo. La primera parte, titulada “Future Tensions”, contiene nueve capítulos que funcionan en gran medida a manera de ensayos. El capítulo “Modernity’s False Promises” busca revisar las nociones y discusiones respecto a la construcción de la modernidad como un anhelo eurocéntrico. El capítulo examina cómo la modernidad se inscribió como un centro y discurso identitario, para después hacer una revisión sobre cómo se caracterizó la modernidad tanto desde adentro como desde afuera de sí misma, mostrando cómo la modernidad se construye a partir de relaciones de Europa con diferentes partes del mundo. Posteriormente, el capítulo analiza la modernidad en América Latina y cómo esta se construye de manera diferente que en Europa, no desde el centro articulador de la ciudad, sino desde la interacción entre formas importadas e impuestas, así como entre el centro y la periferia y desde formaciones culturales diversas, tal como lo muestran diferentes narrativas de autores como Juan Rulfo, Mário de Andrade, Gabriela Mistral o José Eustasio Rivera. Finalmente, el capítulo muestra cómo, desde el trabajo de autores como



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Valentina Villagra, Pratt, Mary Louise, (2022) *Planetary Longings* (340pp). Durham: Duke University Press, pp. 433-437.

Néstor García Canclini, Ángel Rama, Vivian Schelling y otros, se pensó en la modernidad en su escala planetaria y dio paso a lo que ahora se llama *posmodernidad*.

El capítulo “Mobility and the Politics of Belonging” se centra en entender las relaciones entre el estar situado (*placedness*) y la movilidad en relación con la globalidad, la indigeneidad y la modernidad, inscribiéndose tanto en la figura del viajero como en ciertos movimientos como los que constituyen las demandas por el derecho a no migrar en países como México. En “Fire, Water and Wandering Women”, se analizan las novelas *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, *Tú, la oscuridad*, de Mayra Montero, *Salón de belleza*, de Mario Bellatín, *Plata quemada*, de Ricardo Piglia, y *Los vigilantes*, de Diamela Eltit, escritas en los años noventa en América Latina, una época de reconfiguración económica, social y de las relaciones entre ciudadanía y Estado.

Entre los análisis de Pratt, se ve cómo en las cinco novelas aparecen las figuras del fuego y el agua como fuerzas purificadoras en medio del apocalipsis del final del siglo XX, así como un espacio donde aparecen alternativas civilizatorias ante la catástrofe que son indescifrables para los humanos. En “Planetarized Indigeneity”, Pratt analiza las condiciones en las que la indigeneidad se constituyó como fuerza en la escala planetaria durante el cambio de milenio; esto, a través de una revisión del activismo indígena desarrollado como parte de un pensamiento que responde a la expansión capitalista y neoliberal que ha puesto a las comunidades indígenas de todo el planeta en riesgo y condiciones de precariedad.

El capítulo “Anthropocene as a Concept and Chronotope” gira alrededor de las discusiones respecto al término de *antropoceno*. Teorizando la forma en la que se define lo que es antropoceno desde pensadores como Anna Lowenhaupt Tsing y Dipesh Chakrabarty, así como su diferencia con respecto al concepto de *capitaloceno*, Pratt muestra cómo el término *antropoceno* prevalece: por un lado, por su humanismo (a diferencia del *capitaloceno*, que llama a la industria); y por otro, por su capacidad de desplazar el tiempo histórico por el tiempo geológico, mientras llama la atención sobre la catástrofe climática en general.

Asimismo, presenta el antropoceno como un cronotopo, en el sentido bajtiniano, dada su capacidad de ordenar el caos, identificar un problema (a saber, la crisis climática) y, también, imaginar un futuro donde el planeta continúa, pero no las vidas humanas y carbónicas en este.

Finalmente, el capítulo recoge la iniciativa de pensar desde una perspectiva pesimista, en la que, a pesar del inminente fin de las vidas humanas y carbónicas, es un reto imaginar un *buen vivir* basado en formas nuevas de relacionarse en ese final.

En “Mutations of the Contact Zone”, trae a colación el concepto zonas de contacto (*contact zones*), desarrollado por la autora previamente en su artículo “Arts of the Contact Zone” (1991). El capítulo muestra diversos ejemplos en aulas de clases u otros espacios desde el momento en que escribió el artículo. Uno de los aportes al concepto que Pratt considera valioso es el realizado por geógrafos, pues estos usaron el término para estudiar interacciones multiespecie. Así, la autora ve cómo las zonas de contacto sirvieron a los geógrafos para descentrar lo humano de sus estudios, de la misma manera en que el término había sido propuesto inicialmente para descentrar a Europa de los estudios del imperio.

Pratt finaliza esta primera parte con el capítulo “Authoritarianism 2020: Lessons from Chile”. Este capítulo se concentra en exponer algunas de las formas en que el autoritarismo de los discursos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Valentina Villagra, Pratt, Mary Louise, (2022) *Planetary Longings* (340pp). Durham: Duke University Press, pp. 433-437.

y actos públicos de Augusto Pinochet resuenan en el régimen de Donald Trump. Tras este análisis, la autora se centra en ejemplos de activistas o artistas que desafiaron la dictadura, como lo son la novela *Lumpérica*, de Diamela Eltit, el documental *Acta General de Chile*, de Miguel Littin, y la creatividad en la campaña por el *no* en el plebiscito de 1988. Finalmente, la coda del capítulo muestra los ecos del autoritarismo de Trump con el de Pinochet y advierte a las personas de Estados Unidos de leer estos ejemplos como formas de futurología para imaginar diferentes posibilidades ante el trumpismo.

“Coloniality, Indigeneity and the traffic in Meaning” da nombre a la segunda parte del libro, que comprende de los capítulos diez al dieciséis. Estos capítulos se presentan igualmente como ensayos. Desde el capítulo diez al capítulo trece, se presentan diferentes discusiones respecto a formas de representación de la indigeneidad, a partir de las formas de escritura etnográficas y sus inscripciones —muchas veces coloniales— pasando por la escritura testimonial de Rigoberta Menchú y el debate acerca de la veracidad de lo que cuenta en su libro, en relación con las discusiones por el conocimiento letrado y conocimiento no letrado. Después realiza un análisis desde la colonialidad del poder (retomando a Anibal Quijano) de la película de la directora española Icíar Bollaín, *También la lluvia*, y en el capítulo trece, con un análisis de la translación cultural (*cultural translation*), usando como objeto de análisis la creación de un documento escrito por el español José Antonio de Areche tras las revueltas conducidas por Tupac Amaru II y su esposa María Bastidas en 1780 en Cuzco, en el que se buscaba justificar la represión cultural en el Perú colonial de 1781.

“Thinking across the Colonial Divide” sirve de continuación al capítulo “Transaltion, Contagion, Infiltration”, al retomar el análisis sobre el Perú colonial, pero enfocándose en un primer momento en las figuras de María Bastidas y luego haciendo una comparación entre esta y la escritora peruana Clorinda Matto. Pratt sitúa a ambas en relación con la colonialidad a partir de la teorización de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui y el sociólogo peruano José Guillermo Nugent. Desde estas perspectivas y el análisis de Bastidas y Matto, Pratt comenta cómo la decolonialidad es un posible ejercicio de futurología.

La autora continúa su análisis sobre la colonialidad, decolonialidad y poscolonialidad en el capítulo “The Futurology of Independence”, en el cual piensa la independencia como concepto, planteando que esta es, ante todo, una idea viajera y, al igual que en el anterior capítulo, un ejercicio de futurología, situando la discusión desde el análisis de las cartas escritas por Francisco de Miranda a Willam Pitt, primer ministro de Inglaterra, para pedir apoyo respecto a la independencia del continente americano de España; y desde los procesos de independencia de Filipinas y lo que hoy conocemos como República Dominicana.

Pratt cierra el libro con un capítulo titulado “Remembering Anticolonialism”, donde analiza las teorizaciones sobre colonialismo, neocolonialismo y decolonialismo de diferentes pensadores anticolonialistas y antiimperialistas en los años sesenta, setenta y noventa, recordando que estos pensadores deben realizar un estudio en profundidad del sistema colonial para pensar el trabajo de decolonización como una forma de recuperar trazos o posibilidades no imaginadas como alternativas al futuro que nos espera.

Finalmente, en la coda del libro, “Airways, the politics of breath”, Pratt escribe desde junio del 2020 refiriéndose al impacto causado por la pandemia del COVID-19 y el asesinato de George



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Valentina Villagra, Pratt, Mary Louise, (2022) Planetary Longings (340pp). Durham: Duke University Press, pp. 433-437.

Floyd, dos momentos que la llevan a pensar justamente en eso que llama las políticas del respirar y en lo que el futuro nos aguarda tras estos dos eventos que marcaron el 2020.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIV. N° 23 (Enero-Junio 2023) ISSN 2718-658X. Valentina Villagra, Pratt, Mary Louise, (2022) *Planetary Longings* (340pp). Durham: Duke University Press, pp. 433-437.