



ISSN: 1023-0890
EISSN: 2215-471X

ÍSTMICA

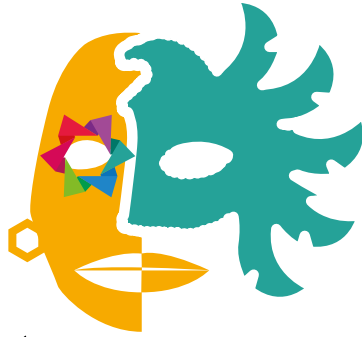
REVISTA DE ESTUDIOS
CENTROAMERICANOS Y CARIBEÑOS
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

“Caribe agridulce:
entre poder y estética”

NÚMERO 26
II Semestre • Año 2020

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





ÍSTMICA

REVISTA DE ESTUDIOS
CENTROAMERICANOS Y CARIBEÑOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

Número 26
II semestre • Año 2020

“Caribe agridulce:
entre poder y estética”

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





EISSN 2215-471X
ISSN 1023-0890

Revista semestral dedicada al estudio de la cultura, la literatura, el arte y el humanismo en Centroamérica y el Caribe

Rector

Alberto Salom Echeverría

Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica
José Marco Segura Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica
Amanda Rodríguez Vargas, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Editorial

Albino Chacón Gutiérrez, Academia Costarricense de la Lengua, Costa Rica
Antonieta Sibaja Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica
Werner Mackenbach, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
José Mario Méndez Méndez, Universidad Nacional, Costa Rica
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica
José Matarrita Sánchez, Universidad Técnica Nacional, Costa Rica
Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
Verónica Ríos Quesada, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Patricia Fumero Vargas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Asesor Internacional

Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile
Héctor Miguel Leyva Carías, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras
Lucrecia Méndez de Penedo, Universidad Rafael Landívar, Guatemala
Ángel G. Quintero-Rivera, Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico
Liliana Irene Weinberg Marchevsky, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, México
Carlos Huamán López, Universidad Autónoma de México, México.
Catherine Poupeney-Hart, Universidad de Montreal, Canadá.
Damaris Serrano Guerra, Wright State University, Estados Unidos
Alexandra Ortiz Wallner, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania
Ana Lucia Trevisan, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Dirección de contacto, canje y suscripciones

Revista ÍSTMICA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica
Teléfono: 2562-4242
Apdo postal 86-3000
Correo electrónico: istmica@una.cr
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>



Consejo Editorial EUNA

Marybel Soto Ramírez, Presidenta
Gabriel Baltodano Román
Erik Álvarez Ramírez
Shirley Benavides Vindas
Francisco Javier Vargas Gómez
Daniel Rueda Araya

Dirección editorial

Alexandra Meléndez • amelende@una.cr

Portada

Programa de Publicaciones

ÍSTMICA es una publicación semestral dedicada a los Estudios Transculturales, la literatura y el arte en Centroamérica y el Caribe. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de las personas autoras y pueden ser reproducidos, traducidos o citados (excepto aquellos que indiquen expresamente derechos reservados de autor).

La corrección de pruebas y estilo es competencia exclusiva del Equipo editorial de la revista.

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS

Contenido

Editorial	5
Laura Fuentes Belgrave Directora de la Revista Ístmica	
Dossier: Caribe agridulce: entre poder y estética	
Subjetividades en pugna en la novela bananera hondureña: <i>Barro de Navas de Miralda</i> y <i>Aquel año rojo</i> de Díaz Lozano <i>Ivannia Barboza Leitón</i>	9
Armas de doble filo: el humor en <i>The Fat Black Woman's Poems</i> y <i>Lazy Thoughts of a Lazy Woman</i> , de Grace Nichols <i>Azucena Galettini</i>	31
Los primeros dientes de <i>El caimán barbudo</i> (1966-1967) <i>Leonardo Candiano</i>	53
Élites y poder en Cuba, de la épica revolucionaria a la instrumentalización del Estado, 1959-1965 <i>Martín López Ávalos</i>	79
Estética y política en la poesía testimonial del Caribe colombiano <i>Angélica Patricia Hoyos Guzmán</i>	95
Literatura	
<i>Antigua luna</i> (2017) de Magda Zavala <i>Laura Fuentes Belgrave</i>	119
Artes visuales	
Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos <i>Silvia Gianni</i>	125
Colaboradores	143





Editorial

Esta nueva edición N. 26 de la Revista Ístmica nace en medio de la pandemia global del COVID-19, la cual involucra, de la misma forma que nuestro Dossier: *Caribe agrídulce: entre poder y estética*, dosis de desigualdades étnicas y de género, violencia, insurrecciones y nuevas políticas para la conservación de las élites, pero también, arte y resistencia, que, en nuestro caso, florecen en tierras caribeñas.

Nuestro dossier inicia así con un artículo de Ivannia Barboza, investigadora costarricense en literatura centroamericana y profesora de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, quien estudia las novelas *Barro* (1951) de Paca Navas de Miralda y *Aquel año rojo* (1973) de Argentina Díaz Lozano, contextualizadas en las plantaciones bananeras de Honduras, donde los personajes femeninos luchan desde sus subjetividades de género en un marco de explotación patriarcal, donde se analizan las identidades que nutren incluso el imaginario hondureño.

Seguidamente, el trabajo de la argentina Azucena Gallettini, investigadora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS) de la Universidad Nacional de La Plata y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en Argentina, analiza parte de los poemarios de la guayanesa Grace Nichols; *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, los cuales a través de un aparente uso ligero del humor, inserto en la tradición antillana, tratan desde la esclavitud hasta la sexualidad femenina, más bien en clave de resistencia.

Por su parte, Leonardo Candiano, docente e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, se concentra en abordar las



polémicas entre arte y política, establecidas por las distintas corrientes estéticas integradas al proceso revolucionario, que alimentaron entre 1966 y 1967, los primeros pasos de *El caimán barbudo*, magazine cultural de la Unión de Juventudes Comunistas en Cuba.

También interesado en el análisis de Cuba, el mexicano Martín López Ávalos, investigador de El Colegio de Michoacán, A.C., Centro de Estudios Históricos, en México, examina dos fases del proceso de la Revolución cubana; la toma del poder político y la construcción de los mecanismos que permiten la reproducción de la nueva élite como élite de poder, a través del aparato de Estado, pues su hipótesis es que la capacidad de agencia de las élites, consideradas a sí mismas revolucionarias, explicaría la historia política del Estado cubano, independientemente de las intervenciones externas de las que haya sido objeto.

El dossier finaliza el análisis del ejercicio del poder entrelazado con la estética, trasladándose al Caribe colombiano, cuna de la poesía testimonial estudiada por Angélica Patricia Hoyos Guzmán, profesora de la Universidad del Magdalena en Colombia, quien investiga publicaciones contemporáneas en un momento de posconflicto y de política de la memoria en el siglo XXI, comprendiendo estos textos literarios como políticas poéticas construidas desde la huella de la guerra.

En la sección de Artes Visuales, Silvia Gianni, investigadora y profesora en la Università degli Studi di Milano-Bicocca, se enfoca en estudiar la desaparición forzada en Centroamérica a través de dos documentales: *Ausencias* (2015) de Tatiana Huevo y *El cuarto de los huesos* (2005) de Marcela Zamora, enfatizando su análisis en el vínculo entre los desaparecidos y sus seres queridos; en un devenir entre ausencia y presencia, vacío y búsqueda, desde el trauma centrado en la memoria establecida en el cuerpo y sus emociones.

La edición N. 26 cierra con la sección de Literatura, donde se reproducen tres poemas del libro *Poesía-documento*, titulado *Antigua Luna* (2017), los cuales evocan la convivencia transcultural de las identidades indígenas que sobreviven en Guatemala, de la pluma de la escritora costarricense Magda Zavala, fundadora de la Revista Ístmica, especialista en literatura centroamericana, filóloga y educadora, graduada de la Universidad de Costa Rica.

Con la poesía finalizamos este nuevo número, pues si bien, nos faltan los abrazos en tiempos de pandemia, mantenemos la esperanza de que nunca nos falte un verso que acaricie y sobreviva a nuestra especie.

Laura Fuentes Belgrave
Directora
Revista Ístmica



Dossier
"Caribe agridulce:
entre poder y estética"



Subjetividades en pugna en la novela bananera hondureña: *Barro de Navas de Miralda* y *Aquel año rojo* de Díaz Lozano

Subjectivities in fight in the Honduran banana novel: *Barro* by Navas de Miralda and *Aquel año rojo* by Díaz Lozano

Ivannia Barboza

Leitón

Universidad de Costa

Rica

Costa Rica

RESUMEN

Este artículo estudia las novelas *Barro* (1951) de Paca Navas de Miralda y *Aquel año rojo* (1973) de Argentina Díaz Lozano desde el Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Teun A. van Dijk. En el contexto macro de las plantaciones bananeras en Honduras, las subjetividades en pugna de los personajes femeninos se hallan subestimadas, pues predominan discursos de lucha social como el llamado a huelga, la consecución de los derechos laborales y las denuncias sociales de la masa trabajadora masculina. Es por esto, que las mujeres en los enclaves, desde sus subjetividades luchan consigo mismas y con sus semejantes, en espacios marcados por la violencia y la desigualdad, con el deseo de surgir frente a un espacio predominantemente masculino.

Los discursos que enmarcan dichas subjetividades son del conocimiento social en el que los marcos mentales sustentan las creencias. Las protagonistas no escapan al ser tema de conversación y del conocimiento colectivo, que las hace oscilar en variantes ontológicas de aceptación y rechazo. Más que una estimación de sus capacidades laborales, afectivas y de procurar el bien común, los personajes femeninos son valorados por el ser. El *corpus* ofrece un horizonte que no solo corresponde anotar para los personajes literarios, sino que compete también para Honduras, creando un imaginario acorde con las ideas de etnicidad, moral e identidad.



Palabras Clave: literatura hondureña, novela bananera, explotación, subjetividades, género

ABSTRACT

This article studies the novels *Barro* (1951) by Paca Navas de Miralda and *Aquel año rojo* (1973) by Argentina Díaz Lozano from the Discourse Critical Analysis (ACD, by its acronym in Spanish) of Teun A. Van Dijk. In the macro context of banana plantations in Honduras, the subjectivities in fight of female characters are underestimated because predominate the social conflict discourses, as well as the attainment of labor rights and social denunciations of the male working class. This is why the women in the enclaves fight with themselves and with their peers from their subjectivities, in spaces marked by violence and inequality, with the desire to emerge in the face of a predominantly masculine space.

The discourses that frame these subjectivities are of the social knowledge in which the mental frames support the beliefs. The protagonists do not escape at being a topic of conversation and collective knowledge, which makes them oscillate in ontological variants of acceptance and rejection. More than an estimate of their work, emotional and procuring abilities, female characters are valued for being. The *corpus* offer a horizon that not only corresponds to write down for literary characters, but also competes for Honduras, creating an imaginary according with the ideas of ethnicity, morality and identity.

Keywords: Honduran literature, banana novel, exploitation, subjectivities, gender

I. Introducción

Las compañías bananeras se establecieron en las costas centroamericanas a finales del siglo XIX, producto de las ingeniosas ideas de empresarios estadounidenses¹, paralelas al ferrocarril y al transporte marítimo. Como empresas con fines de lucro, trastocaron varios ámbitos de las naciones en las cuales se asentaron porque “[estas] -y sobre todo la United Fruit Company- se convirtieron muy pronto en el símbolo por antonomasia del imperialismo y el capital extranjero” (Pérez Brignoli 2006, 93). Las compañías ubicadas en las costas de Costa Rica, Guatemala y Honduras y en menor medida Nicaragua, movilizaron capitales económicos y humanos, paralelamente generando explotación laboral, corrupción política, huelgas y manifestaciones sociales, así como el deterioro ecológico del ambiente. En el siglo XIX mientras Costa Rica y Guatemala asentaban la idea de nación, de nacionalidad e incluso de identidad bajo la producción agrícola cafetalera; Honduras *circa* de 1860, en Roatán, ya tenía desarrollada una economía alrededor de la fruta más tempranamente que el resto de la región. Al respecto anota Mario Posas:

[En] Honduras donde el principio ordenador de la vida económica, de la formación de una estructura de clases moderna y de las dificultades de la consolidación

1 El más sobresaliente que ha ocupado extensos y críticos estudios académicos es Minor C. Keith (Estados Unidos de Norteamérica, 1848-1949).



del Estado-nación fue la plantación bananera controlada casi desde sus inicios por el gran capital norteamericano. (Posas 1993, 111)

Torres Rivas (1971), citado por Viales (2006), alude a que el término enclave no es solo un concepto económico, sino que también posee carácter político, con repercusiones para la nación en la cual se instala, extendiéndose a ámbitos mercantiles y culturales. Honduras, anota Torres Rivas, con el enclave bananero, es un ejemplo de lo anterior, así como Chile con el salitre (Viales 2006).

La manifestación literaria del enclave bananero ha desbordado en el campo literario en Latinoamérica. En *Representación política y estética en crisis: el proyecto de la nación mestiza en la narrativa bananera y canalera centroamericana* (2009) se expone la existencia de un *corpus* narrativo propio de la región centroamericana y del Caribe, que ha sido recibido como novela bananera ubicando a las autoras seleccionadas, entre otros nombres. Para los críticos, la novela bananera

(...) ha sido reconocida como “(sub)género” literario en el “canon” de la crítica e historiografía literarias hispano- y centroamericanas, y al mismo tiempo se ha subrayado su carácter innovador en el contexto de la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, en relación con su temática, pero también con sus recursos lingüísticos y narrativos. (Grinberg y Mackenbach 2009, 376)

Hellen Umaña anota en *La novela hondureña* (2003) que el regionalismo ha permeado a la literatura hispanoamericana iniciando el siglo XX, la narrativa ha llevado la impronta de una movilización social que, por causas económicas, ha modificado patrones culturales y de orden político manifestándose desde dos vertientes: el ser humano retratado y el espacio habitado. La autora apunta “En Honduras, variantes del regionalismo se siguieron manifestando más acá de la segunda mitad del siglo XX” (Umaña 2003, 92), y con ello, acuña la Prevanguardia como tendencia estética con un aire de cambio, cuyo referente inmediato es la realidad, aunque sin ahondar en las corrientes intimistas que heredará a la Vanguardia. Por último, coloca bajo la denominación Prevanguardia a las autoras seleccionadas de este artículo, porque obedecen a la corriente estética y al aspecto generacional (los escritores agrupados revisados por la crítica habían nacido a finales del siglo XIX y principios del XX).

Con la elección de las novelas, cabe considerar qué ha examinado la crítica acerca de estas para dimensionarlas como productos estéticos en las coyunturas que preponderantemente marcaron a diferentes escritores². Esta es una razón para selec-

2 Se señala, por ejemplo, a Hernán Robleto (Nicaragua, 1892-1969), a Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974), a Carlos Luis Fallas (Costa Rica, 1909-1966), a Ramón Amaya Amador (Honduras, 1916-1966), a Emilio Quintana (Nicaragua, 1942), a José Román (Nicaragua, 1906-1983) y a Joaquín Beleño (Panamá, 1922-1988).



cionarlas ya que el *corpus* de las novelas bananeras centroamericanas fue escrito, en su mayoría por hombres; se destacan solamente tres escritoras. Ellas, al igual, que sus coetáneos, abordaron el tema de la explotación en las costas centroamericanas producto del *trust* estadounidense: la costarricense Carmen Lyra (1887-1949), y las hondureñas Paca Navas de Miralda (1900-1976) y Argentina Díaz Lozano (1912-1999). Estas dos últimas poseen en su haber literario las obras *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973), respectivamente, considerando el *leitmotiv* literario que apremiaba con fuerza en las primeras décadas del siglo XX.

El estado de la cuestión para este artículo, apunta a dos líneas preponderantes. En la primera, hay estudios respecto de las obras que gravitan en el espacio de la denuncia social, característica propia del subgénero revisado y del momento. Aquí destacan las lecturas de Nixon (2004), Mariñas Otero (2008), Escoto (2014) y Aguilar Molinari (2016)³. Hay un artículo de Armitage (1952) que revela falencias en cuanto a aspectos formales; asimismo, Amaya (2004, 2007), Perkowska (2010) y Yúdice (2010)⁴ coinciden en el punto de un abordaje prejuiciado de las etnias indígenas y garífunas en *Barro* (1951), por ejemplo. La crítica, aunque no profusa, sí es profunda para la novela *Barro* (1951), no así con *Aquel año rojo* (1973). Esto puede deberse a que ambas autoras publicaran fuera de Honduras, es posible que se haya leído más como novela bananera a la primera. No obstante,

3 Haciendo anotaciones en forma general, destacan las siguientes, todas para *Barro* (1951): Nixon apunta sobre dos vertientes de la novela; por un lado, la crítica al sistema de desarrollo, que en la explotación de la tierra y de la fuerza humana, no permite el progreso de Honduras, por otro lado, destaca la noción de Madre-Tierra, representación femenina con dos rostros cual visión maniquea. No excluye el señalamiento de que en Navas “Her view of the Honduran land then becomes even more problematic because it privileges the interior and mestizo culture and marginalizes the Caribbean area and its zambo inhabitants” (Nixon 2004, 11). Para Mariñas Otero, *Barro* (1951) es “Una auténtica *Volkswanderung* (...) que ha contribuido a dar a esta región su fisonomía propia y cosmopolitismo (Mariñas Otero 2008, 11). Escoto escribe: “Although composed from literary inspiration, these and other similar works of the period are pointed denunciations of the abuses, resulting from the existence of transnational power in Honduras, and in which he frequently counts on endorsement from or complicity with national authorities” (Escoto 2014, 18). Por último, Aguilar Molinari examina un *corpus* de obras centroamericanas desde el eje del comunismo, entre ellas la novela de Navas de Miralda en su la tesis doctoral *Comunismo y literatura en Centroamérica: tres fantasmas en el siglo revolucionario 1932-1900* (2015).

4 Armitage en la reseña de *Barro* (1951) critica: “Slow in movement, lacking well-developed characters or ideas, it is similar to many other contemporary «novels» in the countries of Spanish America today” (Armitage 1952, 385). *Barro* (1951), para Amaya Banegas, emplea “el escarnio en una parte de la obra” (Amaya Banegas 2004, 21) para referirse a la lengua garífuna. En un segundo estudio derivado de su tesis doctoral, desde el estructuralismo y el análisis semiótico, señala que la novela de Navas de Miralda coloca en un segundo plano a los garífunas con una serie de denominaciones despectivas producto de estereotipos y de la idea de nación gestada tiempo atrás (Amaya Banegas 2007, 143). Anota George Yúdice: “*Barro* by Paca Navas de Miralda, in which Garífunas appear as licentious, promiscuous, savage, superstitious and lazy” (Yúdice 2010, 100). Finalmente, “Como los indígenas en las novelas de Herrera y Wyld Ospina, los negros hondureños aparecen animalizados (se reproducen como ratas) y demonizados, mientras que su lengua se describe como «una jerigonza confusa, igual que [la que hablan] los condenados en el infierno»” (Perkowska 2010, 152).

se halla la tesis de Valverde Alfaro (2000), la tesis doctoral de Dávila (2008) -que subsana el vacío acerca de *Aquel año rojo* (1973)- y un libro de Umaña (1990).

El caso es que en lo escrito y analizado acerca del *corpus* seleccionado no hay un abordaje desde las subjetividades de los personajes femeninos en las plantaciones bananeras. Consideramos que estos se hallan subestimados en el entramado del capital extranjero, la lucha socialista, la defensa del territorio y los intereses de los gobernantes de turno. Sí ha habido copiosos estudios acerca de la dinámica comercial vinculada con los enclaves, pero no ahondando en el punto de interés nuestro. Al interior de la mano de obra se tejen y se destejen complejas relaciones subjetivas con un eje común: la vivencia cotidiana en las costas, en donde predominan situaciones de riesgo marcadas por la violencia y la desigualdad, con el deseo de surgir frente a un espacio predominantemente masculino.

Por lo anterior, el objetivo de este artículo consiste en analizar las subjetividades en pugna de los personajes femeninos en las obras *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973). Para lo anterior, consideramos que las condiciones sociales, geográficas, laborales y culturales son difíciles en territorios donde se asentaron las plantaciones bananeras (tal es el caso de Honduras, referente geográfico en el *corpus*), a esto se le adiciona que las mujeres, por su condición, experimentan situaciones diferenciadas en las oportunidades para surgir de tan precaria situación laboral. Asimismo, cabe considerar qué conflictos y luchas enfrentan, no desde la misma explotación laboral de las compañías bananeras, sino desde sus semejantes que las asumen como la otredad.

II. Sobre las autoras y el *corpus*

Barro (1951) de Navas de Miralda⁵ narra una serie de vicisitudes de dos familias en particular (Hernández y Rosales). Ambos núcleos, que le otorgan cohesión a la novela, se trasladan del interior del país hacia la zona costera en donde se ubican las plantaciones bananeras; el afán por una superación económica determina el traslado, en boca de Leandro Rosales se lee: “de salir de aquí onde [*sic*] nada casi nada estamos haciendo. Trabajamos como quien dice, para mal comer”

5 Paca Navas de Miralda nació en 1900 en Juticalpa. Fue fundadora de la revista *La voz de Atlántida*. La novela *Barro* escrita en la década del 40, no salió hasta la luz en 1951 en Guatemala con el apoyo del entonces presidente Juan José Arévalo. En Honduras se publica en 1992. La escritora igualmente se adentró en poesía con *Ritmos criollos* (1947), y en relatos publicados en revistas y periódicos (*Gente de la calle y Canícula* (s.a.); *Cruel experiencia* (s.a.); *Lo trae en la sangre* (1950); *Noche de reyes* (1947); *La rueda del destino* (1961). Hay dos variantes en cuanto a la fecha de su fallecimiento: Umaña indica 1976; en las dos ediciones de la novela a las que tuve acceso de la Editorial Guaymurás se indica 1969. Por último, Consuelo Márquez Meza en *Narradoras centroamericanas contemporáneas: identidad y crítica socioliteraria feminista* (2007) y en el *Diccionario bibliográfico de narradoras centroamericanas con obra publicada entre 1890 y 2010* (2011) anota 1969.



(*B*, 22)⁶. A sus alrededores gravitan una serie de personajes variopintos, son los seres humanos que sustentan la dinámica comercial de los enclaves bananeros: por un lado, se hallan los extranjeros dueños del negocio, los capataces y otras personalidades administrativas y jurídicas. La otra masa es la trabajadora, mano de obra extranjera y ciudadanos del interior del país “ilusionados con el riego de dinero de la costa norte” (*B*, 25). En *Barro* (1951) se resalta el trabajo, entre otras actividades, para hacerle frente al embate moral, económico y cultural que la compañía en nombre del progreso instaló en las costas de Atlántida. Umaña señala al respecto:

(...) novela regionalista que enfrenta dos modos de producción: el de la economía de consumo con resabios semif feudales propia de las regiones del interior del país y los inicios del régimen capitalista en el litoral Atlántico, en los primeros años del siglo XX, cuando las compañías extranjeras hicieron de la explotación bananera el eje de la vida económica. (Umaña 2003, 122)

En la novela se desprende, empleando como modelos a las familias Hernández (el padre Remigio y el hijo Leandro) y Rosales (Venancio, la esposa Feliciano, las hijas Carmela y Lucía), una gama de apreciaciones acerca de las oportunidades que pueden alcanzarse si la unidad familiar no se rompe; los problemas sociales emanados del enclave en las costas del país que afecta a hombres y mujeres; un discurso racista acerca de la diversidad étnica de las regiones y, por último, una moraleja que apela a la vuelta del hogar original como único espacio donde es más difícil sucumbir a los males sociales. Paratextualmente, Navas de Miralda acompaña su novela, en las dos ediciones revisadas (1992, 1998), con notas a pie de página, cuyos sentidos satisfacen dos funciones; la primera de ellas, es brindar datos histórico-políticos acerca de las compañías bananeras en Honduras, así como referencias geográficas; mientras que la segunda ofrece al lector un glosario. Conjeturando al respecto, se considera que la publicación en Guatemala de *Barro* (1951), pesa como razón para ofrecerle a los lectores foráneos el contexto necesario acerca del entramado comercial.

Aquel año rojo (1973) de Díaz Lozano⁷ brinda un acercamiento al tema del enclave bananero en escasos acontecimientos que se cuelan en la perspectiva intimista

6 Todas las citas de *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973) corresponden a las ediciones revisadas, solo que en el caso de *Barro* (1951) empleamos la tercera edición. En adelante, consignamos primero, la inicial del nombre de la novela y el número de página empleado en la cita textual.

7 Nació en Santa Rosa de Copán con el nombre de Argentina Bueso Mejía, murió en Guatemala en 1999. Escritora antologada y varias veces premiada, su nombre fue postulado para la Academia Sueca como candidata al Premio Nobel de Literatura en el año 1974. Su máxima producción se halla en el género novelístico con *Luz en la senda* (1935), *Peregrinaje* (1944), *Mayapán* (1950), *49 días en la vida de una mujer* (1956), ... *Y tenemos que vivir* (1959), *Mansión en la bruma* (1964), *Fuego en la ciudad* (1966), *Aquel año rojo* (1973), *Eran las doce... y de noche* (1976), *Ciudad errante* (1983), *Caoba y orquídeas* (1986) y *Ha llegado una mujer* (1991). En cuento se reconocen *Perlas de mi rosario* (1930) y *Topacios* (1940).

de la protagonista Fernanda López Villa, joven maestra que llega al pueblo de San Julián y unas apreciaciones de su hija “Este era su tercer día en aquella población y en aquella bonita casa de madera pintada de amarillo pálido con puertas blancas, construida sobre gruesos pilotes al estilo de la zona” (AAR, 10). López Villa acompañada de su hija Jesusita y Leandro, su hermano, instaura un nuevo orden en la cotidianidad del pueblo tanto en el plano educativo, moral y cultural que termina con un final feliz. Es asimismo “Una novela, pues, teñida de un tinte de irrealidad y que, escrita al modo tradicional, no agrega mayores méritos a la labor de Díaz Lozano” (Umaña 2003, 184). La presencia literaria de la plantación bananera y de sus empleados no rebalsa el tema más allá de unas conexiones económicas y de poder local frente al internacional, pues la novela ambientada en la costa caribeña hondureña en 1928 no brinda en profundidad aspectos del movimiento económico: “Luego el pub pub del tren que pasaba muy despacio, cargado de bananos, a unas seis cuerdas de distancia, con destino al Puerto, distante de San Julián unos treinta kilómetros” (AAR, 17).

III. Las palabras no se las lleva el viento

La armonización de *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973) es viable partiendo del supuesto de que como objetos de estudio individuales se habrían agotado las posibilidades de un abordaje crítico-literario, unidas las obras los límites se han expandido, es posible abarcarlas desde el escenario que el presupuesto metodológico brinda. Se ha generado una adaptación del método de estudio de la teorización efectuada por van Dijk en *Discurso y conocimiento* (2016) que considera modificaciones para esta exploración en particular. Se asume que el análisis del discurso posibilita, desde su pragmática, un acercamiento multidisciplinario en el que van Dijk plantea la complejidad, los rasgos y los diversos campos en los que se posicionan los estudios acerca de este. Indica el teórico “el término «discurso» se aplica a una forma de utilización del lenguaje” o bien, “es una forma de *uso del lenguaje*” (van Dijk 2008, 22). En los discursos el contexto cumple el papel preponderante: establece las circunstancias que los enmarcan; es decir, quiénes los enuncian, los espacios desde los cuales se posicionan y, finalmente, la construcción de sentido.

Para este estudio compete la construcción triangular que van Dijk señala como discurso, cognición y sociedad; por lo que con las construcciones discursivas de los personajes seleccionados se develan las subjetividades como formas discursivas. Se considera a las subjetividades desde el aporte que la Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala plantea:



La subjetividad de hecho supone emotividades, pero sólo gracias a la experiencia que tenemos del mundo y esa experiencia es algo más que mera emoción, ya que también es «razón», «voluntad» o «necesidad». Menos aún debe oponerse lo subjetivo a lo objetivo, en el sentido científico de esta aparente contradicción, es decir, que lo subjetivo no es algo verdadero o real, por ende no es «objetivo». (AVANCSO 2006, 19-20)

Las subjetividades constituyen en el análisis crítico del discurso (ACD) los marcos mentales o “representaciones subjetivas de eventos, involucradas en la comprensión y producción de discursos como una noticia o una historia y, más en general, para lidiar con cualquier interacción social cotidiana” (van Dijk 2016, 17). Con los marcos mentales pueden discernirse, en esta misma construcción metodológica, el conocimiento genérico (socialmente compartido) y el personal (situaciones particulares) que desembocan en las creencias o “representaciones mentales del entorno” (van Dijk 2016, 35). Analizar al interior de los discursos narrativos de los personajes femeninos de *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973), compete incluso a desentrañar las creencias acerca de los otros, sobre sí mismos y si están “más o menos correctas en el sentido de que se *correspondan* óptimamente con aquello que es, en efecto, el caso” (van Dijk 2016, 35). Es con estas consideraciones metodológicas que se cierra el triángulo del ACD en cuanto al conocimiento: “percepción/experiencia, discurso y pensamiento/razonamiento” (van Dijk 2016, 35).

La conjugación del *corpus* permite el reconocimiento de las manifestaciones de pugna, estas situaciones cuya base son las creencias, conforman relaciones intersubjetivas complejas. Hemos articulado el análisis en tres ejes (trabajo, vínculos socio-afectivos y comportamiento social). En estos, las construcciones discursivas dentro de los marcos mentales, valoran, cuestionan, exaltan o desprecian las representaciones subjetivas que eventos e historias de vida, en general, propician. Los ejes son modelos de la interacción social cotidiana que el ambiente del enclave genera, los he titulado con frases de las mismas novelas; asimismo, con el subtítulo del apartado se asienta la concepción de quien valora, juzga o menosprecia en los ámbitos sociales retratados en las obras seleccionadas, no solo comparte una visión de mundo, erige también una ontología acerca de los sujetos.

EJE 1: Trabajar y ganar dinero, al modo de los blancos

El espacio geográfico que concentró en su momento el enclave bananero, es el punto convergente de una fuerza laboral variopinta. Aunque pudieran considerarse mayormente aquellas labores propias asociadas a la fruta, la realidad viene a colocar otras que, en las esferas de la informalidad, movilizaron capitales y

recursos humanos. El desempeño laboral en el campo lo ocuparon los hombres, mientras que el trabajo doméstico, el de servicio y de pequeño comercio resultó en las manos de las mujeres, principalmente.

Las relaciones entretrejidas con respecto de la fuerza laboral femenina son abordadas por los narradores desde los espacios privado y público. Hay quienes trabajan fueran del hogar y al regreso, desempeñan las tareas domésticas. El predominio de la cultura patriarcal requiere funcionalidad en ambos ámbitos. El siguiente cuadro agrupa bajo el eje del trabajo, los personajes femeninos:

Cuadro n. 1
Trabajo

<i>Barro</i>		<i>Aquel año rojo</i>	
Personajes que trabajan	Personajes que no trabajan	Personajes que trabajan	Personajes que no trabajan
Carmela y Lucía Rosales, Felicitiana, Agustina Villalobos y su hija Juanita	María del Pilar	Fernanda López Villa	Clase social alta (mujeres de las familias Cobos, Banegas y Sáenz)
Las mujeres <i>caribes</i> ⁸ , Rita la sirvienta <i>morena</i> de los Hernández		Sirvientas <i>morenas</i> , Epifanía	

Fuente: Elaboración propia.

Las fuerzas de trabajo van discursivamente relacionadas con la capacidad, el desempeño y la responsabilidad que se puedan demostrar en el espacio costeño, eso sería el conocimiento genérico, es decir, el que colectivamente las aprueba como medio de superación por sobre otras formas consideradas ilícitas (el robo, por ejemplo, de la mercadería del comerciante palestino en *Barro* [1951]). Las apreciaciones median entre la aprobación y la desaprobación de oficios, la calidad en el trabajo realizado y la profesión (ese es el caso de Fernanda López Villa en *Aquel año rojo* [1973]).

En *Barro* (1951) los trabajos domésticos se trasladan de la privacidad del hogar a la cocina colectiva o el comedor en que se alimentan los campeños⁹, las apreciaciones sobre la cantidad de tareas que las mujeres realizan son considerables y

8 Se respeta el empleo de la letra cursiva que las autoras utilizaron para los grupos étnicos afrodescendientes y garífunas.

9 Son las personas que habitan el campo pero que, en el caso de Honduras, por extensión del término, se ha trasladado a quienes laboran en las compañías bananeras.



variadas: “que ellas podían trabajar también haciendo diligencias o ventas y dando de comer o instalando un comedor para campeños” (B, 24-25). Las mujeres de la familia Rosales son ejemplo de que al finalizar el trabajo fuera de casa, continúan haciendo lo mismo en el hogar. La tesis de Suyapa Portillo Villeda (2011) acuerva, con el Capítulo 5 esa fuerza laboral femenina bajo el título *Mujeres que cuidaban hombres: Gendered Roles and Informal Work in the North Coast (1944-1957)* cuando explica ese acompañamiento no solo en el plano afectivo, sino también en el económico con los comedores colectivos, la administración de comisariatos u otras ocupaciones (Villeda 2011, 226-227).

Silverio, personaje aislado en la novela de Navas de Miralda, expresa discursivamente en una representación mental del entorno, su valoración acerca del desempeño en las tareas domésticas de su esposa. Desconoce, por su origen campesino agricultor del interior del país, que en el enclave bananero el deterioro de la salud humana, tanto física como mental va aunado al espacio “la mujer se miecho [*sic*] haragana, causa de la enfermedá [*sic*] que la mantiene lo más del tiempo acostada en el tapesco, tuyida dialtiro [*sic*] de las caniyas [*sic*]” (B, 38).

Por otro lado, en la contribución de la economía de la región, están Agustina Villalobos y su hija, quienes son dueñas pues administran una pequeña empresa (hostería y cigarrería). El hecho de poseer un capital antes de llegar a la región facilitó que Agustina Villalobos invirtiera en Atlántida; su hija es un ejemplo, dentro de la obra, del valor de la educación formal. Sobre este último, en las novelas, los narradores configuran un horizonte pedagógico que debe leerse y extenderse como tarea prioritaria en la nación. La educación formal puede contribuir con el desarrollo humano en la que no solo el trabajo como fuerza o empuje posibilita el avance social y colectivo; así describe la necesidad de que haya instrucción Remigio Hernández “Así como hay escuelas para aprender a leer y escribir [*sic*], y para todo lo demás, también debía haberlas para los que les gusta la agricultura” (B, 190).

Étnicamente apartados en el universo narrado de *Barro* (1951) porque no aparecen interrelacionadas con otros grupos, los *caribes*, en una clara diferenciación genérico-laboral, descuellan por la forma despectiva y prejuiciada en que son presentados. La salvedad es la sirvienta *morena* Rita quien atiende la casa de los Hernández; nótese dos particularidades, primero, es una mujer garifuna trabajando para mestizos, quienes, como segundo aspecto, no realizan los trabajos domésticos. En las obras, los narradores omniscientes despliegan una interrelación subjetiva con respecto de los personajes que retratan, tal es el caso en *Barro* (1951), el narrador dedica varias páginas para describir la etnia garifuna categorizándola como inferior y bárbara. Amaya en *Las imágenes de los negros garifunas*

en la literatura hondureña y extranjera (2007) para los aspectos labores aclara sobre la etnia:

Con relación a este punto, Paca Navas, así como otros literatos y viajeros, incurrieron en un fallo de observación al no percatarse que dentro de la comunidad garífuna, la división del trabajo, de manera tradicional, ha especializado a los hombres para la pesca, la cual se realiza en las horas de la madrugada, y las mujeres practican la agricultura, generalmente en las primeras horas de la mañana, por esta razón, muchas personas ajenas a la cultura garífuna, opinan erróneamente que los hombres son “ociosos”. (Amaya 2007, 151-152)

María del Pilar, separada del resto de los personajes femeninos, ofrece una visión arquetípica construida alrededor del movimiento socio-económico del enclave bananero. En la obra de Navas de Miralda no se indica si ella trabaja dentro o fuera de la casa, ese detalle no puede pasar por alto en el complejo mundo de las representaciones subjetivas del entorno. El hecho de que no mencione si la joven trabaja o no, permite la configuración arquetípica que acompaña a algunas mujeres en la costa bananera: se mueven nómadamente en función del dinero que parejas, esposos, novios o amantes puedan proporcionarles, cuando las circunstancias son desfavorables, emprenden la huida. *Frívolamente* es un capítulo dedicado a María del Pilar como personaje estereotipado, en el que el narrador muestra cómo se ha movido no solo espacial, sino también socialmente la joven de pareja en pareja para llegar al sitio que ocupa ahora. Aislada del contacto con otras mujeres, María del Pilar no se asocia con las mujeres de “mal vivir” (B, 18), estas últimas marginadas en el pueblo por el empleo desempeñado y la moral.

Aquel año rojo (1973) ofrece escenarios similares en cuanto al trabajo para los personajes femeninos, en donde descuella Fernanda López Villa (maestra y directora de la escuela local de San Julián); en otro plano, las mujeres afrodescendientes ejecutan labores domésticas en casas de familias adineradas, excepto Epifanía, de quien no se brinda mayor detalle al respecto que la preocupación diaria por la alimentación de sus nietos “-¿Ya no hay frijole mama Epifanía? -No, se acabaron, pero mañana é día de pago y si no se embola papá nó traerá el dinero para comprá el maíz, la sal y ló frijole de la semana” (AAR, 21)¹⁰.

Ubicada en otro eje espacio-temporal, así como en otras esferas sociales, la novela de Díaz Lozano coloca en escena clases sociales altas o medianamente altas (familias Banegas y Cobos), poseedoras de feudos dedicados al cultivo del banana y otros productos. Victoria y Sofía, hijas de la familia Banegas hablan sobre la maestra:

10 La cita textual se copia tal y como aparece en la novela.



Tiene una hija pequeña, como de ocho a nueve años.

- ¿Será casada, entonces?

- No... no, creo que no porque su nombre es simplemente Fernanda López Villa. No lleva ningún “de” antes de su apellido. No es ni siquiera viuda. Así que familias como los Cobos, los Badía, los Sáenz... no la aceptarían, no la recibirían en su casa.

- Es verdad. Bueno, el Alcalde Ferrari la aceptó como maestra, es que se informó bien y debe ser una mujer honrada y capacitada. (AAR, 22)

En dicho diálogo median dos polos acordes con lo teorizado por van Dijk: la oscilación de las subjetividades comentadas sobre la foránea (Fernanda López Villa) se hallan en la suma de una inferencia generada colectivamente y apoyada por la autoridad, nótese que primero cuenta con el visto bueno de las familias poderosas de San Julián y luego asentada esa contratación por el Alcalde, quien la ha seleccionado para el puesto. El caso es que las creencias “son reconocidas como verdaderas por otro «creador de verdades» en el mundo” (van Dijk 2016, 50), es decir, la aceptación final del Alcalde da por sentado el asunto de que Fernanda López Villa es una persona que puede desempeñar el puesto de educadora sin problema alguno para la comunidad y su visión axiológica.

En el eje anterior se gestan evaluaciones y valoraciones acerca de la naturaleza del empleo desempeñado, acerca de quiénes pueden o no realizar un trabajo y, por último, qué posibilidades en la restricción de género pueden obtener ascenso económico. Este es el caso vedado para quienes pertenecen a estratos sociales inferiores, sin acceso a la educación, o de etnias diferentes a la blanca, dominante y civilizada en la sociedad hondureña retratada en las obras.

EJE 2: Lo único que le advierto es que ningún hombre la va querer como yo [sic]

Las subjetividades subrayadas en el *corpus* elegido en cuanto a aspectos sociológicos como la familia y el género develan un marcado influjo de la cultura patriarcal, que se asume para los ámbitos públicos y privados de los personajes protagonistas femeninos, con ello afecta las subjetividades masculinas también. En el siguiente cuadro mostramos los vínculos socio-afectivos, que en las obras son estimados como constructores de la dignidad de los personajes. En cuanto a la presentación del cuadro supra mencionado, cabe aclarar que los núcleos familiares indican los conformados antes de la llegada a la costa en *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973). Los sitios a los que se desplazaron algunos personajes, proporcionaron los nuevos vínculos de pareja establecidos.

Cuadro n. 2
Vínculos socio-afectivos (familia y pareja)

<i>Barro</i>		<i>Aquel año rojo</i>	
Núcleos familiares	Pareja	Núcleos familiares	Pareja
Hernández, Rosales, Agustina Villalobos y su hija	María del Pilar, Carmela Rosales, Remigio y Leandro Hernández	Banegas, Cobos, Fernanda López Villa, Epifanía	Juan Pedro Banegas, Pablo Banegas, Julián Inestroza Fernanda López Villa

Fuente: Elaboración propia.

Se hallan núcleos familiares constituidos que se trasladan a la región costera de Atlántida: son los casos de los Rosales y los Hernández. Aventurados por el deseo de una mejor vida que la que poseen al interior del país “Llegaron también en el mismo convoy de trabajadores, Venancio Rosales, mantuano acompañado de su esposa Feliciano, jovetona aún, y dos hijas muy agraciadas y vivarachas» (B, 24); mientras que los Hernández, cuya cabeza de familia es “Viudo y con un hijo de veinte años, decidió un buen día dejar aquel su entretenido vivir de labriego pobre” (B, 21). Sobre Agustina Villalobos, por boca de Leandro Hernández sabemos que es viuda de un coronel; hacia ella no se gestan atenciones que la conviertan, por la fuerza del murmullo en personaje objeto de rivalidad. Se considera también la estructura familiar de Epifanía constituida por su hijo y tres nietos, que no revela detalles acerca de la nuera (AAR, 38-39).

Las modificaciones en los núcleos familiares que son pocos, fueron el resultado de nuevos nexos y, por lo tanto, de la generación de otras unidades familiares. Por intermediación del matrimonio, Carmela Rosales se une a Remigio Hernández; Leandro Hernández a Juanita Villalobos y Fernanda López Villa a Julián Inestroza. Castas al menos aparentemente sólidas las de los Cobos, Banegas y Rosales. También hubo quebrantos en uniones consanguíneas como la muerte de Lucía Rosales y el abandono del hogar por parte de Carmela Rosales siguiendo al joven salvadoreño Juan Mena.

Bajo el manto del patriarcalismo, Fernanda López Villa, cual mujer misteriosa llegada al pueblo sin pareja “Hacia mucho tiempo había muerto el padre de su hija, cuando la chiquilla era una muñeca de dos años” (AAR, 52), constituye un modelo a seguir en donde no solo se le reconoce su porte, la profesión que ha venido a ejercer, sino que también cierra en la lógica patriarcal y paternal, casándose con Julián Inestroza, tal y como lo explica el tío a Jesusita:



y tu mamá quedaría sola... imagínatela ya vieja y sola sin nadie que la apoye y le haga grata la vida (...) debes estar contenta porque ella tendrá quien la apoye y la ame, quien las apoye a las dos, porque Julián será un buen papá para ti. Y Fernanda tendrá un buen esposo serio y responsable. (AAR, 164-165)

María del Pilar, personaje estereotipado, en constante desplazamiento busca quien satisfaga sus necesidades, asociadas en el mundo narrado, a una vida de apariencia en donde axiológicamente cobra sentido el tener más que el ser. El capítulo dedicado a la construcción estereotipada que, como personaje femenino en la que subyace una manifestación moralista, no hace sino, explayarse en las parejas que tuvo María del Pilar. Ella no enuncia más de dos o tres veces, la voz le ha sido suprimida por el narrador y en su lugar se ha explayado en las descripciones detalladas de los nexos amorios que la joven nicaragüense ha encontrado en las costas hondureñas. Incluso el ciclo amoroso y afectivo de María del Pilar se cierra en boca de un hombre quien le cuenta al sastre del pueblo “Viera qué cambiada está, muy aplacada. Es la señora de un empleado portorriqueño” (B, 277). María del Pilar constituye por sí sola un personaje particular, en palabras de Valverde Alfaro leemos “ejemplifica la imagen socialmente negativa de la mujer que se presenta en el texto de Navas. Este caso permite asociar el trato inferior que muchos hombres dan a las mujeres como causantes de desgracias en sus vidas” (Valverde Alfaro 2015, 92). Personajes como ella, Juan Pedro Banegas y Juan Mena ocupan el espacio moral como sujetos para ejemplificar conductas inadecuadas en los universos narrativos: sirven para el aleccionamiento moral, sin voz, sin criterio propio sobre su forma de socializar y entablar nexos amorios.

En resumen, el matrimonio, la constante axiológica del trabajo honrado, el esfuerzo y la superación evitando los males que la costa sugiere (vida fácil pero efímera, los vicios y la consecución de los placeres), pueden lograr que las protagonistas femeninas de ambas obras, alcancen la felicidad que la cultura patriarcal proclama en el matrimonio, el respeto por la unidad familiar y la vuelta al hogar como hija y esposo pródigo (es el caso de Carmela Rosales y Pablo Banegas). Con afianzar en las protagonistas las máximas anteriores, que son del conocimiento genérico, se trasladan a los hombres de las novelas que acaban también imbuidos en esa noción de bienestar no solo en el plano individual, sino también colectivo.

EJE 3: La trigueña más bonita y «sin un pero» de la comarca

Con el título *La trigueña más bonita y «sin un pero» de la comarca* van ligados modelos mentales “para describir y explicar tales representaciones subjetivas y el modo en que discretamente definen las experiencias pasadas, presentes y futuras

de la vida cotidiana” (van Dijk 2016, 41-42). Si en los ejes anteriores, los modelos mentales oscilaban entre la aceptación y el rechazo de las personas por sus visiones subjetivas, en cuanto al trabajo y a los nexos socio-afectivos, en este último se dimensiona en un nivel colectivo, aspectos de la moralidad de los personajes protagonistas femeninos. Es lo que en el plano de la intimidad (tanto del pensamiento como del accionar humano) se traslada por la fuerza del murmullo, el comentario y la crítica a ser del conocimiento colectivo.

Cuadro n. 3
Comportamiento social

<i>Barro</i>		<i>Aquel año rojo</i>	
Aceptado	Cuestionado	Aceptado	Cuestionado
Las mujeres de la familia Rosales. Agustina Villalobos y su hija	Mujeres de mal vivir ¹¹ , María del Pilar	Mujeres provenientes de las familias Banegas y Cobos	Isabel
Carmela Rosales		Fernanda López Villa	

Fuente: Elaboración propia.

En la tesis de Valverde Alfaro (2015) se clasifican los papeles de las mujeres: “La mujer en Barro se puede esquematizar en cuatro papeles femeninos medulares” (Valverde Alfaro 2015, 90). Las ubica por sus comportamientos: apego a la cultura patriarcal, roles femeninos tradicionales y la mujer fatal. No obstante, consideramos que Carmela Rosales, por circunstancias experimentadas en el ámbito de pareja pasó de la aceptación al rechazo y viceversa. Ella, logra al final, ubicarse de nuevo en lo socialmente establecido bajo los parámetros de la cultura patriarcal y de paso, constituye ella misma como personaje, una lección moral dada por el narrador para los arquetipos femeninos de la época. Fernanda López Villa igual, oscilando entre comentarios de cuestionamientos sociales en boca de los ciudadanos de San Julián, logra al final de *Aquel año rojo* (1973) cerrar en la perfección cuando cumple con esquemas patriarcales.

El resto de las mujeres en cuanto a sus conductas, como es la esposa de Leandro Hernández entra en el mercado patriarcal en donde la sociedad estima su valor, es una buena elección hecha por el joven, de ahí hemos extrapolado el título de este eje

Todos los amigos y paisanos de Remigio y Leandro están allí, inclusive los campeños que conocimos en las tertulias del sastre Molina (...) y otros costeños y paisanos olanchanos, venidos de lejos, entre los cuales se comenta la elección

11 Así está acuñado por el narrador en la novela de Navas de Miralda (1998, 18).



de Leandro, cuya novia, según el decir de éstos, es la trigueña más bonita y “sin un pero” de la comarca costeña de Atlántida. (B, 271)

Nótese que quienes comentan son hombres, sobre la estimación moral y física de Juanita Villalobos. Leandro Hernández, en una primera lectura reconoció en la joven lo siguiente:

A Leandro le sedujeron desde que la vió [sic] por primera vez, tanto la apariencia física de la hija de Agustina como su modo de ser, tan diferente -según su pensar- al de las muchachas que él conocía, las más [sic] muy despreocupadas y sin pizca de recato. (B, 262)

El resto de las muchachas son las mujeres de mal vivir y María del Pilar. Van Dijk menciona “el discurso se puede tomar como fuente de conocimiento producido a través del *razonamiento* del debate, así como de base para cualquier *inferencia* de conocimiento colectivamente producido en una comunidad” (van Dijk 2016, 46), sobre esa premisa anterior, el razonamiento de Leandro Hernández lo llevó a una acertada elección de pareja mientras que con Carmela Rosales se manifestó lo contrario; siendo del conocimiento público las artes oscuras de Juan Mena, nadie se acercó a Carmela Rosales para alertarla y protegerla de su embrujo poderoso. Por lo anterior, aunque es de conocimiento comunitario que Mena emplea medios considerados oscuros en la seducción para con Carmela Rosales, ella medianamente lo reconoce (recordemos que es una mujer católica devota que no sale del entorno familiar más que para el trabajo), y lo comenta a una amiga:

-Sí, es cierto Maclovia. No te lo puedo negar, ya que me lo preguntás. No sé si me ha dado algo este hombre, no sé lo que me pasa, pero te aseguro que me tiene dominada enteramente, yo tan difícil de enamorarme y confiar en la palabra de los hombres. (B, 90)

Es de hacerse notar que en boca de los habitantes de Atlántida se sabe de los malabares misteriosos de Mena para seducir, equiparables a las tradiciones garífunas que el narrador considera brujerías (B, 107, 115). *Barro* (1951) muestra discursivamente dos escenarios de lo acontecido con Carmela Rosales, primero, ella ha sido víctima del influjo misterioso de Mena reconocido por los vecinos. Como segundo aspecto, en las palabras de un vecino, se encuentra que lo acontecido a la joven sucedería por su condición de género, el valor de Carmela Rosales es metonímico a todas las mujeres:

-Amigos, las mujeres son muy difíciles de comprender, y en esa materia del amor son mucho más incomprensibles. Como el caso de la Carmela hay tantos a cual más sorprendentes. Las mujeres sean de cualquier categoría o nacimiento, son decentes hasta que les llega “su cuarto de hora”. (B, 107)

Si se ha asumido que la descripción moral de María del Pilar evidenciaba un empleo morboso acerca de la conducta femenina, con Carmela Rosales el narrador finaliza con consideraciones que sustentan nuevas formas de señalamiento moral. Ella acepta el matrimonio con Remigio Hernández aún cuando media, desde los pensamientos de Leandro Hernández lo siguiente "... la inclinación tan marcada de su padre por la olanchita, a la cual le llevaba en edad más del doble..." (B, 273). Surgen estas otras consideraciones referenciando una nueva muchacha que la vida, probablemente terminó de modificar "... carácter listo de la paisanita..." (B, 275); "Empero -repetimos- la sagacidad de Carmela, iba dándole alientos a éste..." (B, 275) enfatizado por el narrador mismo o, en este último caso, cuando Remigio Hernández tímidamente le comenta a Carmela Rosales que le atrae una mujer con quien podría lograr la felicidad completa "-¿Puedo adivinar quién es ella? Indagó Carmela, satisfecha interiormente en su vanidad de mujer ya con algo de experiencia..." (B, 275). Es decir, fluye en la novela de Navas de Miralda la transformación del personaje femenino llegado a la costa de Atlántida, que hoy se ha convertido por la fuerza de la vida y del ámbito en el que se desempeñó, en una mujer experimentada. El narrador la ha transformado moralmente.

Aquel año rojo (1973) sustrae similares situaciones, Fernanda López Villa es el centro de los comentarios dentro de las familias de cierto abolengo en la comunidad, leemos en palabras de Filomena Batres de Cobos: "En realidad no me explico cómo ese bueno de Julián se ha enamorado de una mujer de dudoso pasado", (AAR, 143). Ella, quien conversa con los hijos en la casa de los Cobos, continúa arguyendo: "Pero sigo creyendo que Julián podía haberse casado con una distinguida muchacha sampedrana, sin sombras en su pasado porque él es un hombre culto..." (AAR, 143-144). Enfatizamos que quien comenta de la maestra sea una mujer también.

La particularidad rodea a Odilé, la nieta adolescente de Epifanía, ella no es objeto de comentarios en la comunidad. El discurso de Fernanda López Villa (que revela cultura, civilización desde la palabra blanca, dominante) termina por cerrar la desfavorable experiencia de Odilé cuando la maestra aconseja a Epifanía "Nadie sabrá lo que le ha ocurrido a Odilé... nadie. Guardaremos el secreto, completamente" (AAR, 152). Acá la extensión del silencio encubre a Juan Pedro Banegas quien no será juzgado socialmente por el acto cometido. Se deja traslucir que lo que ocurre en cuanto a relaciones de pareja es comentado por las personas de la comunidad, cuando de las mujeres se trata, pero ocultado, negado o acallado como sucede, con el caso de la violación cometida por Juan Pedro Banegas o la infidelidad de su padre. Los hechos cometidos, los remordimientos del padre y el hijo no fluyen del ámbito íntimo a ser del conocimiento y del discurso colectivo.



La discreción se queda en la mente de Juan Pedro Banegas cuando asevera: “Canalla... canalla... me lo tengo merecido” (*AAR*, 156), y en la de su padre: “¡Qué tranquilidad es dejarse dirigir, a veces; no pensar mucho y que otro dé acertada resolución a los problemas de uno!” (*AAR*, 161).

En la constitución del comportamiento social median, para el *corpus* seleccionado, dos panoramas marcados en el Cuadro n. 3: la aceptación y el rechazo asociados a las conductas sociales. Es decir, que las protagonistas femeninas son objeto de señalamiento, discusión y motivo, son del conocimiento genérico por parte de los hombres o de las mujeres mismas. Escasamente se comparten, en esa socialización de las subjetividades, las buenas acciones, las luchas y los logros.

IV. Conclusiones

Barro (1951) de Paca Navas de Miralda y *Aquel año rojo* (1973) de Argentina Díaz Lozano poseen una distancia temporal de dos décadas en cuanto a la publicación, no obstante, coinciden en que son leídas como novelas bananeras hondureñas retratando el mundo de trabajo que clases desposeídas deben desempeñar en los enclaves costeros. No es sino que desde aspectos políticos tales como la negativa de vender sus tierras de Pedro Banegas a la compañía bananera en *Aquel año rojo* (1973) y el llamado a huelga en *Barro* (1951); pasando por las subjetividades de los trabajadores mismos del campo bananero, este *corpus* literario encamina a los personajes femeninos hacia la moral, las buenas costumbres, el respeto y la obediencia hacia el núcleo familiar tradicional.

Las subjetividades en pugna afloran en los espacios físicos que las obras muestran, pero se trasladan por la fuerza de las creencias cristalizadas en discursos que colectivamente asumen, repiten y comparten. Por eso no es aislado hallar que quienes constituyen los marcos mentales de las comunidades de Atlántida y San Julián sean las mujeres; no obstante, también entran en el discurso como emisoras y receptoras socializando críticas. Asimismo, los hombres proporcionan fuerza discursiva desde el patriarcado, que cubre las experiencias subjetivas de la cotidianidad y sin desearlo, caen en el influjo poderoso de comportamientos difíciles de cumplir para ellos mismos.

Con los tres ejes revisados, se puede concluir que en el contexto macro de las compañías bananeras asentadas en las costas hondureñas, los personajes femeninos experimentan otras luchas en el margen de un discurso capitalista, cuyos beneficios no son para los campeños ni para las mujeres mismas, por lo que se desprenden dos escenarios constituidos desde las subjetividades. El primero corresponde al trabajo trasladado a una visión ontológica, es decir, más que determinar en el



espacio geográfico el accionar, se determina el ser. Por eso no es la excepción que se hallen valoraciones acerca de Fernanda López Villa sobre su origen y su núcleo familiar, sin determinar a cambio su desempeño como maestra; así también con Carmela Rosales quien, perdida en la maraña tejida por Juan Mena, pero sustentada en la creencia colectiva de las artes oscuras que el salvadoreño empleó para enamorarla, es transformada por el ímpetu del comentario social en una víctima que nadie rescata.

En las voces de los narradores omniscientes se cuele una visión maniquea, como segundo escenario, cargando con esa visión a las etnias retratadas en *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973); los pueblos garífunas son vistos desde una distancia marcada por una visión predominantemente racista. En la obra de Díaz Lozano con el empleo del diminutivo, se les resta valor humano, mientras que en *Barro* (1951) se les zoomorfiza desde la forma más peyorativa. En ambas obras, los narradores llevan o guían a los lectores, emiten juicios de valor y admiten apreciaciones acerca de las personas, su moral, sus costumbres y sobre la nación misma.

Aquel año rojo (1973) con el carácter romántico que priva en ella, no asume reivindicaciones para sectores desposeídos como los afrodescendientes. Solo Fernanda López Villa se yergue como personaje surgido de su condición de maestra rural y adquiere una posición económica que su profesión no le hubiera concedido. *Barro*, por el contrario, ejemplariza las posibilidades que los núcleos familiares debidamente constituidos puedan brindar; por eso Carmela Rosales ya casada regresa cual hija pródiga. Finalmente, *Barro* (1951) y *Aquel año rojo* (1973) sustentan una noción de Honduras en cuanto a lo que debe ser tanto étnica como identitariamente; no hay inocencia discursiva en los narradores cuando apoyan, denuncian o señalan en los personajes los escenarios que Honduras debe procurar (re)construir.

Bibliografía

Aguilar Molinari, Gerardo. *Comunismo y literatura en Centroamérica: tres fantasmas en el siglo revolucionario 1932-1900*. Tesis de Doctorado, University of Pittsburgh. 2015.

Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala. *Imágenes de nuestra realidad, realidad de nuestras imágenes: Imaginarios sociales y subjetividad en Guatemala*. Guatemala: Editores Siglo Veintiuno, 2006.

Amaya Banegas, Jorge Alberto. *Reimaginando la nación en Honduras: de la nación homogénea a la nación pluriétnica. Los negros garífunas de cristales*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid. 2004.



- Amaya Banegas, Jorge Alberto. *Las imágenes de los Negros Garífunas en la Literatura Hondureña y Extranjera*. Editorial Cultura. Recuperado de: <https://www.er-saguier.org>. 2007.
- Armitage, R. H. «Barro by Paca Navas Miralda». *Books Abroad* (1952): 385.
- Díaz Lozano, Argentina. *Aquel año rojo*. México: B. Costa-Amic, Editor, 1973.
- Escoto, Julio. *Literature and Human Rights in Central America. Exploring an Ethical Vision using Honduras as a case study*. Galdiz, C. (Trad.). Recuperado de: <https://commons.trincoll.edu>, 2014.
- Grinberg Pla, Valeria, Mackenbach, Werner. «Representación política y estética en crisis: el proyecto de la nación mestiza en la narrativa bananera y canalera centroamericana». En *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo. Tomo II Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas*. Edición de Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos. Guatemala: F&G Editores, 2009.
- Mariñas Otero, Lucas. *Honduras* (3era ed.). Tegucigalpa: Editorial Cultura, 2008.
- Meza Márquez, Consuelo. *Narradoras centroamericanas contemporáneas: identidad y crítica socioliteraria feminista*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2007.
- Meza Márquez, Consuelo. *Diccionario bibliográfico de narradoras centroamericanas con obra publicada entre 1890 y 2010*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.
- Navas de Miralda, Paca. *Barro* (3era ed.). Honduras: Editorial Guaymuras, 1998.
- Nixon, Melody. *Feminine Bodies That Tell Stories: Narratives by Central American Women Writers*. Tesis de Doctorado, University of Michigan. 2004.
- Pérez-Brignoli, Héctor. «El mundo de las plantaciones bananeras. Nuevos objetos, nuevos enfoques». En Presentación. *Iberoamericana* (2006): 91-95.
- Perkowska, Magdalena. «Historia, memoria y literatura: dinámicas de unificación y pluralidad. Una perspectiva sobre identidades centroamericanas». *Pensamiento Actual* (2010): 147-160.
- Posas, Mario. «La plantación bananera en Centroamérica (1870-1929)». En *Historia general de Centroamérica. Las repúblicas agroexportadoras, Tomo IV*. Edición de Víctor Hugo Acuña. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- Portillo Villeda, Suyapa Griselda. *Campeñas, campeños y compañeros: life and work in the banana fincas of the north coast of Honduras, 1944-1957*. Tesis de Doctorado, Cornell University. 2011.

Umaña, Hellen. *La novela hondureña*. Ciudad de Guatemala: Editores Letra Negra, 2003.

Valverde Alfaro, Elena. *La novela de plantación bananera centroamericana: Murámonos, Federico de Joaquín Gutiérrez y Barro de Paca Navas de Miralda*. Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica. 2015.

Van Dijk, Teun. A. *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Van Dijk, Teun. A. *Discurso y conocimiento*. Barcelona: Gedisa, 2016.

Yudice, George. «The Central American Caribbean: Rethinking Regional and National Imaginaries». En *El Caribe y sus diásporas: Cartografía de saberes y prácticas culturales*. Edición de Anja Bandau y Martha Zapata. Madrid: Editorial Verbum, 2010.





Armas de doble filo: el humor en *The Fat Black Woman's Poems* y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, de Grace Nichols

Double-edged weapons: humor in *The Fat Black Woman's Poems* and *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*, by Grace Nichols

Azucena Galettini

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS), Universidad Nacional de La Plata/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) Argentina

RESUMEN

El segundo y tercer poemario (*The Fat Black Woman's Poems* [1984] y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* [1989], respectivamente) de Grace Nichols, autora guyanesa residente en el Reino Unido desde 1977, se encuentran hermanados por el uso del humor. Criticada por valerse de este recurso, visto como un exceso de liviandad para tratar temas complejos como el pasado de esclavitud, la dura vida del inmigrante caribeño o la sexualidad femenina, Nichols reivindica su utilización en tanto implica su adscripción a la tradición antillana. En el presente trabajo, mediante el análisis de cuatro poemas (dos de cada libro), se explora cómo opera el humor en ambas obras y qué simplificaciones conlleva, poniendo especial énfasis en cómo la aparente liviandad que aporta es, en tanto tradición caribeña, otro modo de resistencia.

Palabras clave: Humor, poesía caribeña, desborde, quiebre, Grace Nichols

ABSTRACT

The second and third poetry collection (*The Fat Black Woman's Poems* [1984] y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* [1989], respectively) by Grace Nichols, Guyanese author living in the United Kingdom since 1977, are related due to the use of humor. Criticized for utilizing this resource, seen as excess of lightness when addressing complex themes



such as slavery, the harsh life of the Caribbean immigrant, or female sexuality, Nichols reclaims humor as a way of ascribing herself to Antillean tradition. In the current essay, we will explore through the analysis of four poems (two from each book) how humor operates in both collections and which simplifications it entails, emphasizing how the apparent lightness it gives is, seen as part of Caribbean tradition, another way of resistance.

Keywords: Humor, Caribbean poetry, overflow, breaks, Grace Nichols

Grace Nichols y dos figuras clave como inspiración: Una Marson y Louise Bennett

Nacida en Guyana en 1949, Grace Nichols es actualmente una de las más reconocidas poetas de origen caribeño que habitan en el Reino Unido. Fue premiada con el prestigioso Commonwealth Poetry Prize por *I Is a Long Memored Woman* (1983), el Guyana Poetry Prize (1996), por *Sunris* y el Cholmondeley Award de la Asociación de Autores del Reino Unido. A su vez, varios de sus poemas son material de lectura obligatoria para el examen de acreditación de la escuela secundaria en el Reino Unido (General Certificate of Secondary Education o GCSE). Sus primeras tres obras, la mencionada *I is...* (1983), *The Fat Black Woman's Poems* (1984) y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) pueden ser pensadas conformando un mismo ciclo, pese a las diferencias en tono. La relación entre *The Fat Black Woman's Poems* (1984) y *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* (1989) resulta evidente en tanto comparten recursos como el humor y la saturación de lugares comunes y estereotipos. *I is a Long-Memored Woman* (1983), por su parte, al estar dedicado por entero a la esclavitud, presenta un tono claramente distinto de las dos obras posteriores, mucho más sombrío y serio; sin embargo, dado que varios de los poemas de ese libro conforman una serie dentro de *The Fat...* (1984) ambos libros quedan, sin duda, emparentados.

Resulta evidente, no obstante, que los dos últimos poemarios, al compartir el humor y desparpajo de las voces poéticas, se diferencian enormemente del anterior. De hecho, Nichols fue duramente criticada por el cambio de tono de *I is a Long...* (1983) a *The Fat Black Woman's Poems* (1984), pese a que ese segundo libro es mucho más que la serie que le da nombre, y el tono no es realmente uniforme¹.

1 El libro se divide en cuatro partes: “The Fat Black Woman’s Poems”, “In Spite of Ourselves”, “Back Home Contemplation” y una selección de poemas del libro anterior, “I Is a Long Memored Woman”. La primera serie está marcada por ese personaje sin nombre que Nichols crea, una inmigrante caribeña en el Reino Unido que mira con tono burlón las expectativas que existen en torno a ella en tanto migrante, mujer y afrodescendiente. En “In spite of Ourselves” [a pesar de nosotras mismas] eso que surge “a pesar de sí” es el Caribe. Una primera diferencia entre esta serie y la anterior se observa en la constitución del sujeto lírico. Si en “The Fat...” la persona poética miraba a la Negra Gorda como un narrador a su personaje, en “In Spite...” prima la primera persona, lo cual establece de por sí un tono más intimista, que está asociado con los temas presentes en los poemas. Si la Negra Gorda parecía haber encontrado en su visión irreverente y la conciencia de su propio poder una salida a esas tensiones entre su pertenencia caribeña y su adaptación al Reino Unido (como veremos con mayor detalle al analizar los poemas de la serie), en “In Spite...” las

Dada la incomodidad con que fue recibido el uso del humor, el propósito del presente trabajo es dar cuenta de cómo en los últimos dos poemarios este recurso se toma como arma, un arma que puede resultar de doble filo, como lo testimonia buena parte de la crítica que lo analiza como una simplificación, olvidando la complejidad de recursos con la que se estructura la obra de Nichols. Para hacer un análisis orgánico con la poesía de esta autora, es necesario leer el humor en clave de una determinada tradición que no busca banalizar ni los sufrimientos de un pasado de opresión que se perpetúan en el presente ni las dificultades de una vida migrante, que es la realidad de buena parte de la población de las Antillas de habla inglesa, sino que reivindica el humor y la burla como una fuente de poder y de resistencia.

El humor y el desparpajo es una característica de la literatura caribeña, en especial la afro-antillana, pero en el caso de Nichols resulta vital pensar estos poemarios en torno a dos figuras fundamentales de la poesía del Caribe de habla inglesa escrita por mujeres: Una Marson y Louise Bennett, ambas oriundas de Jamaica.

Una Marson (1905-1965) es reivindicada por muchos como la primera poeta mujer de las Antillas inglesas en ser considerada como tal. Fue una de las primeras en plasmar en su poesía el lenguaje coloquial (el créole jamaicano, o *patwa*) y en incorporar ritmos musicales (el blues), precursora así de la utilización de recursos que otros autores, (por ejemplo, Kamau Brathwaite) enarbolarán luego como bandera. Reconocida en la década de 1980 como una de las antecesoras de los temas actuales de la poesía de las Antillas inglesas escrita por mujeres (principalmente su abordaje de cuestiones de género y discriminación racial), su obra, como sostiene [Donnell \(2006, 152 y 156\)](#) es más compleja de como se la ha querido leer, pues los análisis que se han hecho a partir de la independencia de Jamaica que buscan en autores fundantes de épocas anteriores por un lado la referencia política y por el otro, la innovación poética como modo de dar cuenta de una nueva mirada nacida en y para Jamaica. Este tipo de lecturas recorta la obra de Marson obviando las alianzas colonialistas y su deuda con la dicción poética británica, que la sitúa en parte con otros “imitadores” de la década de 1930 y 1940.

tensiones son fuente de angustia y no hay resolución posible. Los sujetos no están adaptados a esa otra realidad de su existencia en la diáspora. Por otra parte, “Back Home Contemplation”, la tercera serie, como su nombre lo indica, implica volver (*back*) sobre el hogar, que no puede ser otro que el Caribe. Pero si en “In Spite...” las Antillas retornaban en sus tensiones con el presente de inmigración, en esta sección lo que prima es la memoria del pasado en el Caribe. Si bien se observa la presencia de los recuerdos atesorados de la infancia que transcurre en el territorio antillano, no se trata tampoco aquí de representaciones idealizadas y agradables del Caribe (véase si no el poema que da nombre a la serie, “Back Home Contemplation”). En cuanto a la serie que reúne fragmentos del libro anterior, todos los poemas de la sección de “I Is...” (1983) hablan de algún tipo de resistencia, ya sea interna o externa, ante la esclavitud. De este breve resumen se desprende, entonces, que el tono del poemario no es uniforme y que no se puede equiparar todo el libro a la serie que le da nombre.



Es posible pensar que Nichols busca hacer evidente el enlace con esta autora al elegir el adjetivo “lazy” para describir a la mujer de su tercer poemario. En el poema de Marson “In Jamaica”, se afirma “It is a lazy life we live here”. Esa “lazy life” de Marson está asociada con la mirada irónica que adopta frente al punto de vista europeo, aquel que suele tildar a los caribeños de “vagos” o “flojos”, por eso se aclara “tho’ we carry a fair share of work”. Así, parece adoptar ese punto de vista, para luego distanciarse. Asimismo, se enlaza con una visión de la naturaleza como aquello que todo lo brinda y no implica trabajo alguno: “In the heart of the hills where kind Nature/ Gives all, and the towns are forgot”.

Ahora bien, en cuanto a la utilización del adjetivo “lazy”, Nichols se vale, a su vez, del juego de expectativas: su “lazy woman” también es en apariencia un ser despreocupado que tiene reflexiones supuestamente intrascendentes, que abarca con cierta despreocupación temas de enorme peso y densidad. La utilización de adjetivos que remiten a estereotipos como provocación, pero también como invitación a reivindicarlos ya había ocurrido en el título del poemario anterior *The Fat Black Woman's Poems* (1984). Si en *Lazy Thoughts...* es posible ver un tributo a Una Marson, sin duda la serie “The Fat...” rinde homenaje a Louise Bennett. Conocida por su personaje “Miss Lou”, es en palabras de Agard (1985, 57) (esposo de Nichols) “mudda language giver” [madre dadora del lenguaje] del Caribe de habla inglesa. Sin embargo, durante mucho tiempo fue considerada una mera cómica, pues como *performer* exponía su poesía (de claro tono jocoso) en salones y teatros, y una vez que su popularidad lo permitió, grabó *long-plays*.² No será hasta 1960 con la publicación del ensayo “On Reading Louise Bennett, seriously” de Meryn Morris que su obra sea considerada digna de un estudio crítico.

Bennett trabaja abiertamente con el lenguaje oral de las calles de Jamaica, su personaje y suerte de alter ego, “Miss Lou”, es la “negra gorda” por antonomasia, pero como afirma Nichols sobre su propia creación: “This fat black woman ain’t no Jamima” (“The Fat Black Woman Remembers” 9)³, en clara referencia a que ni podrá ser consumida como un producto más ni hay en ella ninguna docilidad⁴. En su poesía, Bennett crea un ambiente de conversaciones íntimas entre chismosas de barrio que, sin embargo, pueden tratar los temas históricos más serios. Véase, sino, “Colonizin in Reverse”, donde se trata con aparente liviandad la migración

2 Esta práctica sigue activa aún en la generación actual de poetas del Caribe anglófono o de segunda generación. Tal es el caso del propio John Agard, Benjamin Zephaniah y Merle Collins que junto con sus libros venden Cds o DVDs.

3 El número de página que se asigna a cada poema pertenece a las ediciones referenciadas en el apartado “Bibliografía”.

4 Jamima es otra representación de la esclava jovial, transformada luego en marca “Aunt Jemima”. Pueden verse algunas imágenes al respecto en la página web del Jim Crow Museum of Racist Memorabilia: <http://www.ferris.edu/htmls/news/jimcrow/mammies/>



jamaicana que se inicia en 1948 con el cambio de las políticas migratorias del Reino Unido, dando comienzo a la masiva migración caribeña al Reino Unido⁵.

Pues bien, pensar la figura de Bennett como fuente de inspiración para la creación de la “Negra Gorda”⁶ de Nichols nos permite trazar, a su vez, un enlace que ilustra la búsqueda de nuestra autora en su segundo y tercer poemario. La elección de voces poéticas que podemos asociar a personajes, aparentemente “intrascendentes”, que no se toman nada con seriedad es una apuesta por las tensiones entre los “grandes temas” y el humor, e implica la adscripción a una determinada tradición. Si con *I is...* (1983) Nichols se sumó a la larga lista de autores afrodescendientes que repensaron y revisitaron el pasado de esclavitud, los siguientes poemarios se centran en sujetos diaspóricos que han elegido esa condición, aunque buena parte de ellos abordan la temática desde el humor. En los siguientes apartados trazaremos enlaces entre cuatro poemas de *The Fat..* y *Lazy Thoughts...* en relación a las tradiciones y al uso del humor como un arma.

El humor en la cultura caribeña

El humor como recurso es de larga data en el Caribe y no solo en el de habla inglesa. Valdés García (2004, 50) considera que se trata de una “disposición ante la vida”, una tendencia a no considerar seriamente las circunstancias, por muy duras que estas sean, una predisposición a tomar todo para el relajo que es propia de los pueblos caribeños. Ortiz (1963) consideraba que esa característica provenía de la presencia africana, cuyo espíritu burlesco los ayudaba a defenderse de las injusticias sociales. Resuelta inevitable trazar un paralelismo con la tendencia a la Opacidad que defiende Glissant (2008), en tanto camuflaje discursivo que se opone al principio universal de la transparencia. En Cuba, el uso subversivo del humor se conoce con el nombre de “choteo” que ha sido duramente criticado (véase por ejemplo el ensayo de Mañach [1969] *Indagación del choteo*), como también defendido en tanto característica cultural⁷.

En Puerto Rico, este rasgo que algunos denominan “psicológico”, recibe el nombre de “guachafita”. Equivalente al “choteo”, se trata también de un humor irreverente, que busca trastocar los órdenes establecidos y conformarse como un

5 Nótese la diferencia en tono en “Quashi comes to London”, de Marson, que aborda la misma temática, pero desde una perspectiva claramente celebratoria que elimina casi por completo posibles tensiones. La única fisura del relato de Quashi está asociado con el desgarramiento interior de encontrarse lejos de casa.

6 Se utilizan las mayúsculas pues consideramos que “fat black woman” funciona como el nombre de un personaje mítico que Nichols inventa para su poemario.

7 Para una reseña de los distintos trabajos que han analizado las funciones y características del choteo, véase el artículo Graciela Salto, <<La ‘suave risa’ cubana en la crítica cultural: del choteo al *camp*>>, en *Memorias del silencio, literaturas en el Caribe y en Centroamérica*, ed. Graciela Salto (Ediciones Corregidor: Buenos Aires, 2010).



contradiscurso⁸. Si bien en las Antillas de habla inglesa este rasgo no recibe un nombre puntual, implica una tradición, como la obra de Louise Bennett testimonia, tradición que solo recientemente ha sido revalorizada. Sin embargo, Nichols enfrentó críticas por *The Fat...* Según ella misma lo afirma en una entrevista:

La gente me ha dicho “*I is a Long Memored Woman* es un libro tan conmovedor y profundo”, y de *The Fat Black Woman* varios han dicho, o les han dicho a otros poetas que no trae consigo la lucha de los negros... y lo ven como un libro frívolo. No lo es, sólo que presento las cosas de manera graciosa porque la risa y el humor son sanadores y es algo que forma parte de los pueblos caribeños. (Butcher 1988, 19)⁹

Resulta evidente en la serie que da nombre al libro que la voz de la Negra Gorda, asociada con la figura Louise Bennett, utilizará el humor y la irreverencia como arma para oponerse, en tanto inmigrante caribeña, a la discriminación de la que es objeto por ser un sujeto diaspórico, afrodescendiente, mujer y gorda. Ya que estos diversos tipos de opresión se hallen al mismo nivel genera un efecto inquietante, incómodo, pues parece, por un lado, la banalización del peso del pasado de esclavitud y, a la inversa, la exageración de la presión que ejerce la “industria de la delgadez” (según las propias palabras de Nichols), como si fuera un destino tan ineludible como la esclavitud. No es en absoluto casual que Nichols busque incomodar al lector desde el título, negándose a cualquier tipo de “corrección” o eufemismos. Y si bien es posible pensar el uso del humor como un puente también con la tradición de la literatura británica, en esta hay un uso “controlado”, que en nada se parece al desborde constante en Nichols. Si pensamos en el género “mock-epic” o “mock-heroic”, propio del Neoclasicismo inglés, en que la forma “elevada” de la épica pasa a abordar temas triviales (tomemos como ejemplo a *The Rape of the Lock* de Alexander Pope o *The Battle of the Books* de Jonathan Swift), el proceso que hace Nichols es inverso: tomar temas elevados en forma aparentemente banal. A su vez, si consideramos el Neoclasicismo como un período que consolida el “ingenio” (wit) propio del humor británico, resulta imposible obviar que los ideales de la época giraban en torno al orden, la corrección o incluso la “restricción”¹⁰. El humor en esta época apuntaba hacia cierta “corrección” social, ridiculizar los excesos como modo de ponerlos en evidencia y, en cierto sentido, expiarlos.

8 Este enlace entre el humor en la obra de Nichols y el “choteo” y la “guarafita” está inspirado por el trabajo que realiza Alejo López en su tesis doctoral *Hacia una poética de la fruición y el desvío: la categoría de una extraterritorialidad en la poesía nuyorriqueña de Tato Laviera* (2014). En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unleu.edu.ar/tesis/te.999/te.999.pdf>. Allí traza un paralelismo entre esos términos y el “gufeo”, que es su utilización/adaptación en la poesía nuyorricana.

9 Todas las citas de textos originales en inglés que aparecen aquí en español, así como los poemas trabajados, son de traducción propia.

10 Agradezco a la Mg. Florencia Perduca por haberme iluminado con respecto a esta línea argumental.

El epítome de “wit”¹¹ resulta, sin duda, Oscar Wilde. El uso que este autor hará de los epigramas es una muestra de la elegancia que el humor inglés encuentra en la restricción. Rasgos similares se hallan en la obra de John Agard, en libros como *We Brits* (2006), por ejemplo. Nichols no opera desde ese tipo de sutileza, la elegante estocada que devela contradicciones. Su humor es comparable a un reflector que ilumina hasta casi ennegrecer y es desde esta perspectiva que afirmamos que opera a partir de la saturación, del desborde, como se desarrollará más adelante.

Sin embargo, cuando Nichols es criticada por la construcción de su Negra Gorda, esa no es la visión que prima. Más allá de las expectativas que el primer poemario había generado, por las que el segundo fue recibido con decepción por el cambio de tono, el uso del cuerpo y de la sexualidad femenina que el poemario pone de relieve genera, a veces, cierta incomodidad. De hecho, es posible sostener en cierta medida, como lo hace Scanlon (1998), que la serie “The Fat...” llega a ser algo ingenua, cargada de biologismo y que presenta una visión del ser carente de problematización (5). Nichols parece valerse de los tópicos utilizados contra las mujeres, y en particular las de color, e invertir el signo, tomándolos como estandartes; que esgrimir contra los discursos hegemónicos discriminadores. “Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo”, dice [Lorde \(1984, 110\)](#), y es discutible hasta qué punto el énfasis puesto en la sexualidad de su Negra Gorda le permite a Nichols hacer una resemantización que genere otra imagen de la mujer negra más allá de la ya transitada. Si bien es posible afirmar que no hay una verdadera problematización sobre la relación de la Negra Gorda y la sexualidad, solo juegos de oposiciones entre lo que la sociedad parece esperar de ella y lo que ella decide mostrar; y que la relación de la Negra Gorda con su cuerpo, su sexualidad y su ser negra parece ser lineal y carente de conflictos, creemos que la clave se halla en recordar lo fundamental que resulta el humor como resistencia en las tradiciones caribeñas. Buena parte de lo que en “The Fat...” es simplificado y resulta en cierta medida “resuelto” sin más desde una risotada o un gesto irreverente (concretamente la discriminación racial y el desajuste diaspórico), vuelve a surgir en las otras series con una carga que demuestra que nada se ha resuelto, que el humor es otra opción, un modo de supervivencia, pero que no implica la cancelación de ningún conflicto. Y en ese sentido es útil volver a Louise Bennett y la aparente “levedad” con la que trataba temas sociales y políticos de la época:

11 En inglés antiguo (Old English) “wit” era “witan”, *saber*. Si en el Medio Evo, el término estaba asociado con los sentidos (estar loco o fuera de sí era “to be out of one’s wits”), en el Renacimiento implicaba sabiduría o inteligencia, incluso la genialidad. Al quedar luego asociado con la poesía de los metafísicos (Donne, Herbert, Marvell, entre otros), y con el concepto metafísico (*conceit*), será duramente criticado (véase al respecto el libro de Samuel Johnson, *The Lives of the Poets* (Oxford: Oxford University Press 2006 [1781]), donde el término “metafísico” será considerado un insulto), por ser una contraposición de objetos contradictorios.



su humor no dejaba de lado la crítica y la aparente ingenuidad de “Miss Lou”, claramente, no es la de la poeta. Lo mismo ocurre si pensamos poemas como “Quashie Comes To London”, de Una Marson (anticipación de lo que será “Colonization in Reverse”, de Bennett), que establecieron una suerte de género, el de la “carta de migrante”, en los que la supuesta ingenuidad encubre una crítica y un desgarramiento interior¹². Por tanto, consideramos que Nichols trabaja con el humor, no solo para escapar del estereotipo de las mujeres negras como víctimas, sino también como práctica discursiva, como un desvío, en los términos de [Glissant \(2008\)](#), para quien el *détour* era un movimiento de camuflaje discursivo que desarmaba el discurso hegemónico. No se trata en Nichols del uso de la parodia, que era el gesto que reivindicaba el autor martiniqueño, sino más bien en restar seriedad, tomar todo “para el relajo”, para pensarlo en términos del choteo cubano. Podríamos asociarlo con la noción de “carnavalización” de [Bajtín \(1976\)](#) y la subversión de límites. Pero como sostiene [Pérez Firmat \(1984, 71\)](#), la subversión propia del choteo no es equiparable a la del carnaval medieval, pues este se halla circunscrito por una temporalidad prefijada y posee una serie de normas reguladoras, mientras que en la carnavalización antillana no encuentra limitaciones, opera sin regulaciones ni restricciones. Para ver cómo opera ese desborde en la obra de Nichols, nos detendremos en el siguiente apartado en dos poemas de *The Fat...* que ponen de manifiesto lo que se ha afirmado hasta aquí.

Una estética del desborde más allá de la carnavalización y lo grotesco:

The Assertion (8)

Heavy as a whale
 eyes beady with contempt
 and a kind of fire of love
 the fat black woman sits
 on the golden stool
 and refuses to move

the white robed chiefs
 are resigned
 in their postures of resignation

12 Al respecto, Donnell y Welsh (1996, 121) sostienen que la utilización del género epistolar para dramatizar un diálogo o monólogo ha sido una de las adaptaciones más exitosas de la tradición oral a la escrita en la poesía del Caribe de habla inglesa. Este formato de “letter home” (la del migrante que escribe al hogar) ha sido trabajada muchas veces por Bennett, y en las generaciones más actuales por James Berry en sus *Lucy's Letters*, Fred D'Aguiar en “Letter from Mama Dot” y David Dabydeen en “The Toilet Attendant Writes Home”. Asimismo, las autoras afirman que:

Irónicamente, la “carta al hogar” ha generado una oportunidad tan buena para el desarrollo de una poesía que dependa del poder y las potencialidades de una voz que habla en créole como lo ha sido la denominada “poesía performática”. (121)



the fat black woman's fingers
are creased in gold
body ringed in folds
pulse beat at her throat

This is my birthright
says the fat black woman
giving a fat black chuckle
showing her fat black toes

La aseveración¹³

Pesada como ballena
ojos que brillan con desprecio
y cierto fuego amoroso
la negra gorda se sienta
en el taburete de oro
y se niega a moverse

los jefes de túnicas blancas
se resignan
con su postura de resignados

los dedos de la negra gorda
está arrugados de oro
el cuerpo rodeado de pliegues
el pulso que late en la garganta

Este es mi derecho de nacimiento
dice la negra gorda
con una risotada negra y gorda
mostrando sus negros dedos del pie

Este poema se abre con la declaración de un exceso, asociado, si lo leemos literalmente con la gordura: “heavy as a whale”. [Harding \(2007, 50\)](#) toma esa declaración como la encarnación de la forma grotesca del carnaval, pues al desafiar la autoridad de los “robbed chiefs” consagra la libertad inventiva, libera de los puntos de vista imperantes, de las verdades establecidas y lo universalmente aceptado, para crear un nuevo orden. Sin embargo, aunque es cierto que se trata de una burla a quienes detentan el poder al ocupar su lugar, no ocurre aquí ninguna verdadera inversión carnavalesca.

13 La traducción de los poemas es propia y de carácter meramente instrumental a los fines del presente ensayo.



Para Bajtín, el carnaval es algo que debe ser vivido, donde no hay distancia entre actores y espectadores, pues todos los participantes son activos:

... se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso y se lleva así una *existencia de carnaval*. Esta, sin embargo, se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de “vida al revés”, un “monde à l’envers”. (Bajtín 1976, 312, *énfasis original*)

En este sentido vemos, por un lado, que las restricciones temporales cobran vital importancia: el carnaval permite la inversión de un orden, ponerlo “patas para arriba”, pero solo mientras dura la fiesta, como en el caso de la “entronización bufa”, o como en el caso de las fiestas nocturnas de los esclavos en el Caribe, en que estos se arrogaban los cargos y el poder que durante el día eran propiedad de los blancos, un ejemplo de lo cual da V. S. Naipaul:

El esclavo en Trinidad trabajaba durante el día y vivía de noche. Al caer el sol, el mundo de las plantaciones blancas desaparecía y tomaba su lugar un mundo de fantasía, más seguro, secreto, de “reinos”, “regimientos”, bandas negras. Quienes eran esclavos durante el día se veían a sí mismos como reyes, reinas, delfines, princesas. Vestían bellos uniformes, banderas y espadas de madera pintada. Todo aquel que se unía a un regimiento obtenía un título. A la noche, los negros jugaban a ser personas, imitando los ritos del mundo superior. Los reyes hacían y recibían visitas. En las reuniones un “secretario” tomaba nota. (Naipaul 1970, 1)¹⁴

Pues bien, Nichols no busca la mera inversión, crear una vida al revés, en que la Negra Gorda se adjudica el poder, una suerte de entronización bufa. El Taburete de Oro al que se hace mención (*golden stool*) es el “Sika Dwa Kofi”, un símbolo de poder de los ashanti. En ese taburete se sentaba el rey, sin embargo, fue una mujer, Yaa Asantewaa, reina madre de Ejisuhene, parte de la Confederación Ashanti, quien enfrentó al poder del Imperio Británico cuando el gobernador Lord Frederick Hodgson demandó que se le entregara el Taburete de Oro, símbolo del poder y el espíritu del pueblo. Yaa Asantewaa armó un ejército y comandó las tropas contra la fuerza británica. Fue la última de las guerras anglo-ashanti y, aunque la reina madre murió en exilio y la Confederación se convirtió en un protectorado británico, el nombre de esta mujer sigue siendo de vital importancia. Por tanto, la Negra Gorda, al sostener que el Taburete de Oro es su derecho de nacimiento no está estableciendo ninguna inversión, está recuperando una tradición a la que pertenece, recordando un poder que le es propio (aunque una mujer nunca se sentaba

14 Véase también el relato que hace Naipaul en *The Loss of El Dorado* de la Revuelta de Shand State en 1805, previo a los festejos de Navidad, en la que salió a la luz todo ese mundo subterráneo, que Naipaul asociada puramente como las fantasías, pero que conllevaba planes revolucionarios. Cabe destacar que, si bien sus descripciones son ilustrativas y están bien documentadas, no se comparte aquí en lo más mínimo las interpretaciones que saca de ellas, donde se evidencia su racismo y desprecio.



en el *Golden Stool*), y si bien lo afirma “giving a fat black chuckle/ showing her fat black toes”, esa risa y esa irreverencia no están asociadas con la carnavalización, sino con la “murderous blue laughter” de “The Fat Black Woman Remembers”: la risa que nada tiene de jovialidad, de docilidad, una risa que desborda vitalidad, energía, que es también su propia fuente de poder¹⁵. Se opone, así, a “The white robed chiefs”, otra interesante imagen ambigua, donde lo que se destaca es el “white”. Literalmente se puede tomar como “los jefes de túnicas blancas” (tal vez una velada referencia al Ku Klux Klan), pero sonoramente también podría ser “los jefes blancos que fueron robados” (la única diferencia ortográfica sería *robbed* en lugar de *robed*). Frente a esas figuras de supuesta autoridad (de ahí el *chiefs*), la Negra Gorda establece la propia, sentada en el trono del cual se niega a moverse, ya que se trata de su derecho “This is my birthright”. Frase que emparenta ese poema con el último de la serie “Afterword” (24), ya que plantea que la Negra Gorda volverá a reclamar lo que le pertenece (que nos hace pensar en ese “This is my birthright”), aunque eso ocurrirá, apocalípticamente,

when the last of her race
is finally and utterly extinguished
when the wind pushes back the last curtain
of male white blindness

Asimismo, la frase inicial, “heavy as a whale”, puede ser leída como el peso que le permite ser inamovible, asociado entonces con la fuerza que la lleva a desafiar a esos “robed chiefs”. Pero a su vez, dada la imagen de la gordura que se repite constantemente en la serie, el desborde aquí está claramente anclado en el cuerpo. En primer lugar, la gordura de la Negra Gorda implica de por sí un exceso,

15 La imagen volverá a aparecer en *Lazy Thoughts...* en el poema “Configurations” (9), en el que se plantea una relación sexual en términos de colonizador europeo (hombre) y mujer africana. Se cita aquí el final del poema:

She delivers up the whole Indies again
But this time her wide legs close in
slowly
Making a golden stool of the empire
of his head.

La inversión de fuerzas aquí es evidente, pues si hasta el cierre la mujer se presentaba en un lugar subordinado, adaptándose al deseo del hombre, cerrar las piernas y usar la cabeza de él como trono en el que sentarse, la sitúa como reina que se ha servido de él como un escalón para ascender. Sin duda la imagen es ambigua. Wisker (2000, 292) sostiene que esta sabia mujer se burla del poder ejercido sobre ella en el acto sexual, dada la doble lectura de “stool” (“materia fecal”, “excreto”, además de “taburete” o “asiento”). Welsh (2007, 52) dice, pues el Taburete de Oro era un artefacto sagrado, lo cual implica que en el último verso se observa una extraordinaria reverencia más que desdén.

Interesa destacar la profunda importancia que esta imagen tiene para Nichols y cómo se halla siempre asociada con un poder que es propio, tradicional, una fuente de agenciamiento. Por tanto, pensar que en “The Assertion” hay una inversión burlesca de parte de la Negra Gorda al recuperar el Taburete de Oro implica no solo desconocer la historia que esa mención conlleva, sino también la función que Nichols le otorga.



Invitación

Si mi gordura
fuera demasiado para mí
te lo habría dicho
habría bajado una libra
o dos

Habría salido a correr
incluso con neblina
habría hecho el pesaje
sentada en la balanza del baño
con la cola entre las piernas

Habría hecho dieta
con más cuidado que una diabética

Pero como están las cosas
me siento bien
no siento necesidad
de cambiar mis líneas
cuando me muevo soy un láser

Ven a verme un día de estos

2

Ven a verme
Ven a verme

Mis senos son enormes y excitantes
amios de sandías

que tus manos no pueden abarcar

mis muslos son dos focas

gordos cachorros escurridizos

hay una cereza morada
bajo el blues

de mi negro marabdómen

hay un lunar que se pasea
cada vez que cambio la herencia
de mi trasero

Ven a verme un día de estos

Resulta evidente que aquí se reivindica las elecciones sobre el propio cuerpo dado que se pone de relieve la conciencia de la Negra Gorda de su propio atractivo. Las



imágenes del pesaje (“weight in” es el pesaje oficial que se les hace a los deportistas que deben estar en determinado peso para competir en ciertas categorías), y de la “cola entre las patas” (*with my tail tucked in*), señalan claramente que se considera represiva la idea de limitar su corporalidad, que esa mirada parece venir de fuera, de un intento regulador externo.

Los últimos dos versos de la primera parte son especialmente reveladores. La mención a las “líneas” y no a las curvas nos permite pensar en estas como límites. Es decir “estar en línea” como quedarse dentro de las líneas, los límites. Ser luz (y no cualquier luz, sino una dirigida, “target light”, que nos habla de un objetivo claro al cual se apunta), remite también a la carencia de limitaciones, a lo difuso.

“Invitation” es un poema que, comprendido literalmente, es la mera afirmación de la aceptación y seguridad de sí de la Negra Gorda, que le otorga esa comodidad consigo misma para invitar al oyente a “come and see me sometime”. Ese verso hace referencia a la frase de la actriz de Hollywood Mae West, una voluptuosa reina del doble sentido que escandalizaba en su época por el abierto uso que hacía de su sexualidad. La frase completa, que West dice a su coprotagonista, Gary Grant, pertenece a la película *She Done Him Wrong* (1933) y es la siguiente: “I always did like a man in a uniform. That one fits you grand. Why don’t you come up sometime and see me? I’m home every evening”. Se trata de una evidente invitación sexual. No obstante, es posible leer en el verso de Nichols algo más: una declaración estética y política. La Negra Gorda no solo pone en evidencia que no tiene deseo alguno de ajustarse a las normas de lo que se considera atractivo, sino que se establece como un ser que va más allá de las categorías que quieren imponérsele. Así, cuando en la segunda parte afirma: “My breasts are huge exciting (...) your hands can’t cup”, también implica que la Negra Gorda “desborda” cualquier intento de constricción, es un ser que no puede ser aprisionado, categorizado. El otro verso que marca la elusividad de este personaje se encuentra alineado visualmente con “your hands can’t cup”, “fat slick pups” y “my black seabelly”. El adjetivo “slick” pone el acento en esa característica escurridiza de la Negra Gorda. Y aunque las referencias sexuales son más que evidentes en “a purple cherry/ below the blues/ of my black seabelly” y el lunar que cambia de posición con cada movimiento de su “behind”, el poema trasciende la mera invitación sexual: su función no es tan solo la de marcar la buena autoestima de la Negra Gorda. Desde ese tono de desparpajo, tan propio de las Antillas, Nichols toma la cuestión física, tan superficial en apariencia, para plantear algo fundamental de este personaje, pero sobre todo de su postura política y poética: una apertura constante que desborda cualquier intento de encasillamiento. Por ello el inicio “If my fat/ was too much for me” no debe leerse solo en tanto referencia a la gordura, sino

también a su propio exceso. Es decir que, si sintiera a su propio desborde como un peso demasiado difícil de sobrellevar, habría buscado confinarse a las normas.

Asimismo, los tres versos que quiebran la regularidad del poema, tomando prominencia visual, remiten al desborde: lo que las manos no pueden abarcar, lo escurridizo de los muslos y el neologismo “seabelly” que emparenta la inmensidad del mar con la del abdomen de la Negra Gorda. Así, lo que desborda también desborda el marco regulador de la distribución visual del poema en la página que, excepto en estos versos “desregulados”, respeta a rajatabla la sangría.

A su vez, hay algo completamente lúdico en la sonoridad del poema, las rimas entre “jogging” y “fogging”, “weight in” y “tuck in” “fine” y “lines”. También despierta comicidad la manera de referirse a sus senos, no solo por compararlos con sandías (el exceso una vez más), sino por la contraposición entre sandía y el término técnico “amnios”: la confluencia de lo pedestre y lo técnico para dar cuenta de los senos exageradamente grandes de la Negra Gorda generan comicidad. A su vez, el neologismo de “seabelly” remite tanto al movimiento de la grasa del vientre, como las olas del mar, pero al mismo tiempo, es otra forma de hablar de la inmensidad del cuerpo de la Negra Gorda.

“The heritage of my behind” es otra curiosa expresión, pues asocia el trasero con la herencia. [Harding \(2007, 57\)](#) hace una interesante lectura de que el “I shift the heritage/ of my behind” implica que la Negra Gorda está intentando hacer un cambio, un giro [*shift*] con respecto a las actitudes racistas sobre su cuerpo y su sexualidad pues, retomando a Bell Hooks:

... aunque el pensamiento contemporáneo sobre los cuerpos femeninos negros no intenta leer el cuerpo como un signo de inferioridad racial “natural”, la fascinación con los “culos” negros continúa. En la iconografía de la imaginación pornográfica negra, el trasero sobresaliente es visto como una indicación de una sexualidad agudizada. (Hooks citada por [Harding 2007, 57](#))

De hecho, esa sexualidad agudizada es uno de los ejes a la hora de estudiar esta serie del libro. Los análisis ([Easton 1994](#); [Scanlon 1998](#); [Bringas López 2003](#); [Escudero 2000](#); [Harding 2007](#)) se han centrado en la preeminencia de lo físico en los poemas como una reapropiación de lo que durante la esclavitud era mera mercancía y como restitución a las mujeres del poder de su sexualidad. El cuerpo se vuelve, así, un lugar de reclamo ([Scanlon 1998](#)), del que el personaje de Nichols se vale para combatir los discursos sexistas y racistas que intentan controlarlo y contenerlo ([Harding 2007, 43](#)), para “mantener su sentido de identidad [*selfhood*] con el fin de oponerse a las estructuras que la oprimen” (Griffin 1993, 28). El peligro de la hipervisibilidad que cobra el cuerpo femenino, y no cualquier cuerpo, sino el de una mujer negra, ha sido señalado solo tangencialmente ([Scanlon 1998](#);



Welsh 2007). En líneas generales, los análisis se centran en la fuente de poder que es el cuerpo de la Negra Gorda y su sexualidad. Rastrean en los poemas la construcción que hace Nichols de un personaje irreverente que se enfrenta al mundo de la moda, que no parece concebir nada más allá de la talla catorce (“The Fat Black Woman Goes Shopping” 11), que se burla de las aspirantes a Miss Mundo (“Looking at Miss World”, 20), una más delgada que la otra y se resigna a no ver ninguna que se parezca ni remotamente a ella [“will some Miss (plump at least/ if not fat and black) uphold her name”] y se autocelebra al brindar por sí misma (“toasting herself as a likely win”). Personaje que en “Invitation” es consciente del propio atractivo sin necesidad de ajustarse a las reglas de la estética hegemónica. De igual modo, le da órdenes a su pretendiente para que baile, como si fuera un ritual de apareamiento en el que el poder lo tiene, sin ninguna duda, ella (“The Fat Black Woman’s Instructions to a Suitor”, 21).

Asimismo, la Negra Gorda opone su cuerpo como un arma a los discursos que tradicionalmente han oprimido a la raza negra, y a la mujer en “Thoughts drifting through the Fat Black Woman’s Head while having a Full Bubble Bath” (15). También es su propia autoridad en “The Assertion”, como ya hemos analizado.

En “Invitation”, más que intentar generar un cambio de percepción, la Negra Gorda contonea su desbordante trasero como otra forma de marcar que no piensa limitarse en lo más mínimo, que su naturaleza desbordante es una fuente de poder. Es cierto que la noción de “heritage” se emparenta con las miradas racistas sobre la sexualidad de las mujeres negras, hecho que se refuerza por anclar en este poema la herencia en el cuerpo mismo y no en cuestiones culturales. Si bien una respuesta a esta representación estereotipada fue buscar su opuesto, una mujer negra hiperrecatada (Hammonds 1997), Nichols, como plantea Harding (2007), transita el camino contrario: retomar la idea de una mujer negra sexual en pleno dominio de su cuerpo que, así armada, puede enfrentarse a los discursos discriminadores, postura que no deja de resultar problemática si se la lee solo en esa clave.

Si pensamos la serie en relación con una estética del desborde, es posible asociarla con la apertura que la categoría cuerpo conlleva, como lo postula Nancy (2003). Si seguimos al filósofo francés en que el cuerpo es lo abierto, y que este consiste en exponerse (87), vemos que la aparente sobreexposición del cuerpo en Nichols no es solo una forma de reapropiación de lo que el pasado de esclavitud sustraía, sino también una determinada reivindicación de la corporalidad en tanto modo de abrirse al mundo. El cuerpo, en tanto apertura, se muestra en esta serie en continuo desborde, como aquello que no puede ser constreñido, limitado, apesado. Por eso esa apuesta de apertura conlleva una visión de la sexualización que no es objetivación sino vitalidad, fuente de poder, pero que también permite desacralizar ciertos temas, generar comicidad por contraste y, en ese sentido, es



otro uso del humor. Para dar cuenta de ello, tomemos dos poemas del siguiente libro de Nichols, *Lazy Thoughts of a Lazy Woman*.

El efecto cómico del quiebre de expectativas

El tercer libro de Nichols plantea una suerte de continuidad con *The Fat...* en tanto la reapropiación y resemantización de ciertos términos peyorativos para ofrecerlos con violencia desde el título mismo. Ya se ha planteado la elección del adjetivo como un velado homenaje al “lazy life” de “In Jamaica” de Marson. [Easton \(1994, 63\)](#) sostiene que la utilización del “lazy” hace referencia a una forma de resistencia durante la esclavitud¹⁶. Según el análisis que venimos realizando, se trataría más bien, de otra estrategia para restarle importancia y trascendencia al poemario, establecer desde el título la reivindicación de un determinado punto de vista, aquello que se presenta, en apariencia, como superficial, pensamientos vanos, inútiles. El humor aquí se construye no tanto como resistencia sino a partir del quiebre de expectativas. Así puede observarse en el siguiente poema:

The Decision (9)

In restaurants he fed her
In bed said how he loved her
but she decided to leave him
because he was squeamish

Now she has a new lover
who doesn't feed her
or tell her he loves her
but who buries his face
in plain curiosity of her taste

And tells her how good she is O
And tells her how good she is.

La decisión

En restaurantes le daba de comer
En la cama le decía cuánto la amaba
pero ella decidió dejarlo
porque era un remilgado

Ahora tiene un amante nuevo

16 Para ello se apoya en Orlando Patterson, *The Sociology of Slavery: An Analysis of the Origins, Development and Structure of Negro Slave Society in Jamaica* (Londres: MacGibbon & Kee, 1967), 260 y Bush, Barbara Bush, *Slave Women in Caribbean Society* (Kingston: Heinemann, 1990), 61.



que no le da de comer
ni le dice que la ama
pero entierra su rostro
con plena curiosidad de saborearla

Y le dice qué rica es Oh
Y le dice qué rica es.

Aquí también opera la comicidad que surge de la oposición entre lo “serio” del título y las dos opciones que se presentan. Nichols se burla de las nociones de “romance”, las cenas en restaurantes, las declaraciones de amor en la cama, oponiéndolas abiertamente al acto sexual. Aunque no menciona de forma directa a la lengua, dado que el sujeto lírico renuncia a un amante por ser “squeamish” y no querer darle sexo oral, recuerda la capacidad sexual del órgano, por eso se quedará con el que “... buries his face / in plain curiosity of his taste”.

Es interesante el rol pasivo que se le asigna a la mujer en los primeros versos, al ocupar gramaticalmente el lugar de objeto. “In restaurants he fed *her*/ In bed said how he loved *her*” (énfasis agregado). El quiebre lo genera el pasaje a ser sujeto “But she...”, lo que marca también la necesidad de pasar a ejercer un rol activo. Es posible afirmar que ese juego entre pasivo y activo es un modo de referenciar la objetivación de la mujer en el mundo amoroso que viene ya desde el amor cortés. La construcción femenina que hace Nichols, como vimos en la sección anterior, nada tiene de pasiva y es bien consciente del poder de lo físico. En ese sentido, es esperable que se reivindique la sexualidad como un modo de desacralizar la idea de amor romántico. Los primeros versos apuntan a la convencionalidad: el primero a lo público (compartir una comida en el restaurante), donde la mujer casi parece una niña a la que se le da de comer, y el segundo a lo privado, lo que ocurre en la cama. El quiebre está dado por el adjetivo “squeamish”, que derrumba la imagen de un hombre en control que se hace cargo y adora a esa mujer pasiva. Si el amor cortés planteaba la idealización de la mujer en tanto objeto de deseo del cual se sustraía el cuerpo, Nichols lo pone en el centro del escenario: sin sexo oral no hay romance posible que se sostenga.

Otro uso del humor en el que el quiebre de expectativas resulta vital se observa en el siguiente poema, en el que la intertextualidad con Shakespeare, estipulada desde el título mismo, genera cierta anticipación en el lector:

With Apologies to Hamlet (6)

To pee or not to pee
That is the question

Whether it's sensibler in the mind



To suffer for sake of verse
the discomforting slings
Of a full and pressing bladder
Or to break poetic thought for loo
As a course of matter
And by apee-sing end it.

Mis disculpas a Hamlet

Hacer pis o no hacer pis
Esa es la cuestión

Si para la mente es más sensato
Sufrir en aras del verso
Los incómodos hondazos
De una vejiga llena que presiona
O quebrar el pensamiento poético para ir al baño
Como materia a tomar
y al a-pis-iguarla ponerle fin.

Este poema presenta dos posibles interpretaciones. Por un lado, que el cuerpo se interpone en la creación poética con sus urgencias: el ir a orinar hace perder el hilo mental en el que se vislumbraba un poema. Así, el cuerpo es un estorbo, ajeno al acto creativo, que depende de planos más sutiles.

Otro análisis posible, es que resulta imposible la creación poética en un cuerpo que no ha satisfecho una necesidad básica. La burla hacia Hamlet, reforzada por la tensión entre registros (las estructuras formales frente a los coloquiales *pee* o *loo*), parece apuntar a dar por tierra con la imagen de un sujeto centrado exclusivamente en lo mental. DeCaires Narain (2004, 16) sostiene que se trata de una visión que ancla el acto creativo en el cuerpo y lo ordinario. Por otro lado, es productivo señalar la apropiación del canon en clave humorística. Nichols subvierte el soliloquio más reconocido del dramaturgo inglés, poniendo a Hamlet y su *hamartía* en ridículo: de nada sirven los devaneos existenciales con una vejiga llena. Una vez más es posible trazar un enlace con Una Marson, que realiza el mismo proceso en “To Wed or Not to Wed”, en que cierra el poema con un disculpatorio “[With Apologies to Shakespeare]”. La duda existencial en Marson es en torno al matrimonio y el poema opera igual que el de Nichols, cambiando palabras o frases pero manteniendo al estructura. Si bien es también jocoso, “To Wed...” no resulta tan irreverente como “With Apologies to Hamlet”, pues mantiene la lógica reflexiva del texto shakespearo. Nichols descentra por completo el soliloquio corriéndolo del plano del intelecto y anclándolo en las necesidades físicas. Y en ese sentido es posible leer “With Apologies to Hamlet” en clave metapoética: Nichols establece de forma jocosa que el cuerpo no es enemigo de la creación



poética, sino que es imposible crear olvidándose de él y sus necesidades. El tono jocoso se ve acrecentado por el juego sonoro que crea el homófono de “appease” [/\ə'pi:z/] con “pee”. “apee-sing.

Esta oposición entre lo “alto” y lo “bajo”, puede leerse también en tanto una oposición de tradiciones. Nichols se apropia del corazón mismo de la literatura británica, la mítica figura de Shakespeare, y lo “traduce” en la clave de la tradición caribeña, restándole importancia, resaltando el humor y poniendo en escena aquello que se ve retaceado: el cuerpo. En ese sentido el poema resulta paradigmático, puesto que implica, por un lado, una visión metapoética sobre desde dónde se crea, y por el otro, marca el cruce de tradiciones fundiendo lo caribeño con lo británico, todo ello camuflado en un poema que parece plantearse como un mero juego, una reflexión banal (“no puedo escribir si necesito orinar”) que puede ser olvidada tan pronto como es enunciada.

Saturación, quiebres y desbordes: el lado filoso del humor

Dados los poemas analizados en el presente trabajo, por una parte, es posible afirmar que el humor en estas dos obras de Nichols apunta a desnaturalizar ciertos lugares comunes y expectativas. La construcción de su *Negra Gorda* parece estar cargada de estereotipos, sin embargo, se observa que se llevan los clisés hasta la saturación y, por lo tanto, los desborda. Esto implica no solo un procedimiento cómico, sino una postura ideológica. El desborde apunta a volver porosas las categorías, sobrepasar límites que se presentan infranqueables, situarse por fuera de las definiciones y los intentos de fijación. Más allá de la denuncia evidente en la que muchas veces Nichols (o al menos la crítica sobre ella), parece colocarse en un pensamiento binario, los recursos de los que la autora guyanesa se vale conforman una poética que apunta anular categorías que fijan y simplifican. Otro modo de poner en evidencia los lugares comunes es descentrarlos a partir del quiebre, como ocurre en “The Decision”, donde a partir de lo que dictan ciertos clisés con respecto a lo que implica una relación romántica heterosexual, se incomoda el lector con la puesta en lugar principal del cuerpo y su deseo. Como se ha dicho, se observa una reivindicación de lo corporal como un modo de abrirse al mundo, que también implica un motor creador sin el cual resulta imposible escribir, como vimos con “With Apologies to Hamlet”. En ese sentido, la sexualización de la mujer, que podría ser problemática, en especial por la liviandad con que se la presenta debe ser leída a partir de esa clave.

Por otra parte, el humor como tradición antillana le permite a Nichols reunir también el acervo cultural británico, lo cual implica un corrimiento del lugar en que podría situársela en tanto autora inmigrante. Nichols se apropia del corazón

mismo de la literatura del Reino Unido desde una mirada jocosa que, no obstante, esconde una reflexión sobre el acto creador. Aquí también, la irreverencia del humor puede funcionar como un modo de alivianar lo que de otro modo podría despertar rechazo. Opera como una forma de resistencia que permite decir aquello que quiere decirse de manera tal que pueda ser procesado. Y esto demuestra la fidelidad al uso que se le ha dado al humor en la comunidad afrocaribeña, expresar con tono risueño e irreverente incluso las situaciones más dolorosas implica no solo “tomar todo para el relajo” como modo de supervivencia, sino también resistir los intentos de silencio. La liviandad del humor permite poner evidencia y descentrar aquello que los discursos hegemónicos buscan esconder bajo el manto regulador de los lugares comunes y los clisés, valiéndose de la risa para clavar su filosa estocada.

Bibliografía

- Agard, John. 1985. *Mangoes & bullets: selected and new poems, 1972-84*. Londres: Pluto Press.
- Bajtín, Mijael. 1976. «Carnaval y Literatura.» *Revista Eco*, n.o 134: 311–338.
- Bringas López, Ana. 2003. «Representations of black omen in Grace Nichol's poetry: from otherness to empowerment». *Revista alicantina de estudios ingleses*, n.o 16: 3-19.
- DeCaires Narain, Denise. 2004. *Contemporary Caribbean Women's Poetry: Making Style*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Donnell, Alison. 2006. *Twentieth-century Caribbean literature: critical moments in Anglophone literary history*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Donnell, Alison y Sarah Lawson Welsh, eds. 1996. *The Routledge reader in Caribbean literature*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Easton, Alison. 1994. «The body as history and ‘writing the body’: The example of Grace Nichols». *Journal of Gender Studies* 3 (1): 55–67.
- Escudero, Maite. 2000. «Race, Gender and Performance in Grace Nichols's *The Fat Black Woman's Poems*». *Journal of International Women's Studies* 1 (2): 12–26.
- Firmat, Gustavo Pérez. 1984. «Riddles of the Sphincter: Another Look at the Cuban "Choteo"». *Diacritics* 14 (4): 67.
- Glissant, Édouard. 2008. *Le discours antillais*. Nachdr. Collection Folio Essais 313. Paris: Gallimard.



- Griffin, Gabriele. 1993. «'Writing the Body': Reading Joan Riley, Grace Nichols and Ntozake Shange». En *Black women's writing*, 19–42. Nueva York: St. Martin's Press.
- Hammonds, Evelyn M. 1997. «Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The problematic of Silence». En *Feminist genealogies, colonial legacies, democratic futures*, editado por M. Jacqui Alexander y Chandra Talpade Mohanty, 93-104. Londres, Nueva York: Routledge.
- Harding, Elizabeth Jean. 2007. «Make yourself a (t) Home: Gender, Place, and Identity in the Poetry of Grace Nichols». Tesis doctoral, University of New Brunswick, Department of English.
- Lawson Welsh, Sarah. 2007. *Grace Nichols. Writers and Their Work*. Tavistock, Devon: Northcote House Publ.
- Lorde, Audre. 1984. «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House». *Sister Outsider*, 110-113, Nueva York: Quality Paper Book Club.
- Mañach, Jorge. 1969. *Indagación del choteo*. Miami: Mnemosyne.
- Naipaul, V.S. 1970. «Power to the People». *New Yorker Review*, 9 de marzo. <http://library2.nalis.gov.tt/gsd/collect/news3/index/assoc/HASH0126/a01f6fc1.dir/doc.pdf>.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros.
- Nichols, Grace. 1989. *Lazy thoughts of a lazy woman and other poems*. Londres: Virago.
- . 1992. *The fat black woman's poems*. Londres: Virago.
- Nichols, Grace, y Maggie Butcher. 1988. «Grace Nichols in Conversation with Maggie Butcher». *Wasafiri* 4 (8): 17–19. <https://doi.org/10.1080/02690058808574163>.
- Ortiz, Fernando. 1963. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Scanlon, Mara. 1998. «The Divine Body in Grace Nichols's "The Fat Black Woman's Poems"». *World Literature Today* 72 (1): 59–66.
- Valdés García, Félix. 2004. «El Caribe: integración, identidad y choteo». *Utopía y Praxis Latinoamericana* 9 (27): 49–60.
- Wisker, Gina. 2000. *Post-colonial and African American women's writing: a critical introduction*. Macmillan International Higher Education





Los primeros dientes de *El caimán barbudo* (1966-1967)¹

The first teeth of *El caimán
barbudo* (1966-1967)

**Leonardo
Candiano**

*Universidad de Buenos
Aires
Argentina*

RESUMEN

El artículo aborda las polémicas culturales desplegadas en Cuba en los inicios del *magazine* cultural de la Unión de Juventudes Comunistas, esencialmente las de *El caimán barbudo*, durante la permanencia de su primer equipo de redacción (1966-1967), que contó con la influencia notoria de la intelectualidad surgida a raíz del trabajo del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana.

Para tal fin, se analizan los debates de su director, Jesús Díaz, publicados en las revistas *Bohemia* (1966) y *La Gaceta de Cuba* (1966), con Ana María Simó (antigua codirectora de la editorial El Puente) y con Jesús Orta Ruiz, conocido como El Indio Naborí. Asimismo, se retoma la polémica entre el equipo editorial de *El caimán barbudo* y el poeta Heberto Padilla en torno a las novelas de Lisandro Otero *Pasión de Urbino* (1966) y del ya por entonces emigrado Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes Tigres* (1967).

De este modo, se inquiera en la heterogeneidad que distinguió la práctica cultural de la isla en el período, a la vez que se subraya el afán

1 Este artículo se enmarca en el Proyecto FiloCyT “Las representaciones del intelectual en disputa: el proceso cultural cubano entre 1959 y 1971”, financiado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y radicado en su Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas.



polemista que caracterizó las discusiones entre arte y política establecidas por las divergentes corrientes estéticas integradas al proceso revolucionario.

Palabras clave: Intelectualidad, Jesús Díaz, Revolución cubana, cultura, *El caimán barbudo*

ABSTRACT

The present article approaches the cultural controversies developed in Cuba at the beginning of *El caimán barbudo* -the cultural magazine of the Union of Young Communists- especially during its first editing team, with evident influence of the intellectuality arisen from the work of the Philosophy Department of La Habana University.

For such purpose, this text analyses the debates of its director Jesús Díaz, published in the magazines *Bohemia* (1966) and *La Gaceta de Cuba* (1966), with Ana María Simó (co director of El Puente publishing house) and with Jesús Orta Ruiz, well known as El Indio Naborí. Besides, this work recovers the controversy between the editing team of *El caimán barbudo* and the poet Heberto Padilla surrounding the Lisandro Otero's novel *Pasión de Urbino* (1966) and *Tres tristes Tigres* (1967), a novel belonging to the already emigrated, in those times, Guillermo Cabrera Infante.

Therefore, this article inquires about heterogeneity that distinguished the cultural practice of the island in the period mentioned before, as well as highlights the confrontational eagerness that characterized debates between art and politics established by the different aesthetic ideas integrated to the revolutionary process.

Keywords: Intellectuality, Jesús Díaz, Cuban Revolution, Culture, *El caimán barbudo*

Nace en La Habana un caimán con barba

La convivencia polémica entre posturas divergentes fue una constante en los primeros años del proceso revolucionario cubano, lo que motivó una prolífica cantidad de disputas públicas ampliamente reseñadas por la crítica especializada². Si el Proceso al sectarismo y el Gran Debate lo acreditan en lo político y en lo económico, la extendida querrela entre “herejes” y “dogmáticos” de 1963 y 1964 lo plasma en el plano estético, del mismo modo que los desencuentros en torno del cortometraje *PM* (1961) y las discusiones propuestas antes aún desde el magazine semanal *Lunes de Revolución* (1959-1961).

Esta heterogeneidad trascendió la conformación de espacios unitarios como la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en el ámbito cultural en 1961, y la fundación del Partido Comunista de Cuba (PCC) en octubre de 1965

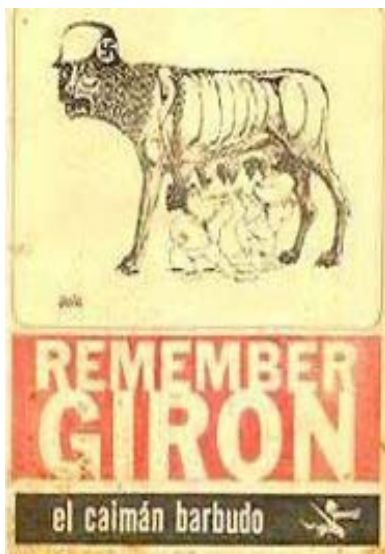
2 Ver al respecto Graziella Pogolotti, ed., *Polémicas Culturales de los sesenta* (La Habana: Letras Cubanas, 2006); Jorge Fornet, *El 71. Anatomía de una crisis* (La Habana: Letras Cubanas, 2013); Ambrosio Fornet, <<Quinquenio Gris: revisitando el término>>, *Criterios*, (2007); Julio César Guanche, *El continente de lo posible* (La Habana: Ruth Editorial, 2008); Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil* (Siglo XXI: Buenos Aires, 2003); Néstor Kohan, <<Pensamiento Crítico y el debate sobre las Ciencias Sociales en el seno de la Revolución Cubana>>, en *Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano* (CLACSO: Buenos Aires, 2006), 389-435; entre otros.



en lo político-institucional. El surgimiento de *El caimán barbudo*, en marzo de 1966, fue una de las vías por las que esta diversidad se expresó durante el segundo lustro de los años '60. Este trabajo pretende comprobar esta afirmación a partir de un análisis de los posicionamientos que sus principales referentes desplegaron contra otras corrientes de pensamiento integradas a la Revolución.

El caimán es una publicación cultural fundada como suplemento de *Juventud Rebelde*, órgano oficial de la Unión de Juventudes Comunistas -UJC- desde 1965. En sus comienzos era gratuito y su tiraje mensual rondaba los 80.000 ejemplares, lo que lo convirtió en uno de los medios culturales más masivos de la historia de la isla³. Su primer director fue el escritor y profesor Jesús Díaz, que en enero del '66 había recibido el premio continental Casa de las Américas por su volumen de cuentos *Los años duros* (1966). Este autor logró absoluta autonomía para organizar el mensuario, reunir un equipo de trabajo y publicar los artículos y textos que consideró pertinentes, decisión que no llama la atención debido a que Díaz pertenecía al Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, equipo intelectual ideológicamente cercano al liderazgo revolucionario, tal como lo acredita [Martínez Pérez](#) en su trabajo *Los hijos de Saturno* (2006).

Figura 1. Portada del número de *El caimán barbudo* del mes de junio de 1966



Fuente: https://www.ecured.cu/EI_Caim%C3%A1n_Barbudo

3 Solo superada por *Lunes de Revolución*, que entre 1959 y 1961 llegó a tirar 250.000 ejemplares. Ver Leandro Estupiñan, *Lunes: un día de la Revolución Cubana* (Buenos Aires: Dunken, 2015).



En el marco de este vertiginoso proceso político iniciado en 1959, la aparición de *El caimán barbudo* respondió a su específica coyuntura histórica, derivada en parte de la conformación del Partido Comunista de Cuba y, como señalan Guerra Vilaboy y Maldonado en su *Historia de la Revolución Cubana*⁴, del paulatino distanciamiento de la isla respecto de ciertos lineamientos de la política soviética.

Resultan reconocidas en la actualidad las múltiples discrepancias de Cuba para con la URSS durante el desarrollo de los años '60. Rafael Hernández afirma que Cuba en este período afrontó: “El desafío de construir un socialismo distinto y distante de los modelos soviético y chino”⁵, y que no eran un secreto las divergencias entre la línea del socialismo cubano por un lado, y la de las potencias socialistas por el otro. Julio César Guanche precisa aún más el momento de esta demarcación en el interior del campo anticapitalista al establecer que: “El lapso 1966-1967 marcaría el cenit de la política *independiente* del socialismo cubano, de la cual fue punta de lanza la promoción de la lucha armada en Latinoamérica, en franca contradicción con los intereses soviéticos en la región”⁶, hecho en el que remarca el protagonismo de los miembros del Departamento de Filosofía. Del mismo modo, Ambrosio Fernet rememora que en estos años: “se puso de manifiesto que gran parte de nuestra intelectualidad estaba elaborando, desde posiciones martianas y marxistas, un pensamiento descolonizador, más ligado a nuestra realidad y a los problemas del Tercer Mundo”⁷.

Efectivamente, la fundación del PCC dio espacio preponderante al antidogmatismo, hecho que se verificó en los siguientes 3 años con el intento de constitución de un nuevo andamiaje teórico e intelectual que tuvo en los integrantes del Departamento de Filosofía a parte de sus principales referentes. Por ello Martínez Pérez sostiene que las características de la práctica cultural de *El caimán* estuvieron modeladas por el contexto revolucionario del que emergió y en el cual se desarrolló, estableciéndose una correlación entre las interpretaciones políticas y estéticas de sus integrantes con la acción y el discurso hegemónicos en esos años en la isla, un período determinado por la construcción de un camino propio para el socialismo cubano y por una débil e incipiente institucionalidad que explica la autonomía de la dirección del mensuario respecto de las normativas de las organizaciones político-culturales a las que oficialmente debía responder, fundamentalmente la UJC.

4 Ver Sergio Guerra Vilaboy, Alejo Maldonado, *Historia de la Revolución Cubana* (Ttxalaparta: Navarra, 2009).

5 Rafael Hernández, <<El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968>>, *Revista de Estudios Sociales* N° 33 (2009): 44.

6 Julio César Guanche, *El continente de lo posible...*, 62.

7 Ambrosio Fernet, <<Quinquenio Gris...>>, 11.

De este modo, la primera época de *El caimán* fue un producto de su tiempo, y tanto por su masividad como por su acercamiento a los posicionamientos del liderazgo político resulta imprescindible de analizar para comprender el itinerario histórico de la Revolución cubana, mucho más si consideramos que desde sus orígenes trascendió los márgenes de una publicación, pues bajo su promoción se destacó la continua organización de conciertos musicales, galerías de arte, recitales de poesía, mesas debate y concursos a través de los que emergió un movimiento artístico juvenil.

Díaz se mantuvo al frente del proyecto hasta noviembre de 1967, cuando tanto él como la totalidad del Consejo de Redacción fueron reemplazados, lo que provocó el abrupto final de lo que se conoció como la “primera época” de *El caimán*. Durante este lapso, el *magazine* contó, entre sus principales integrantes, con Guillermo Rodríguez Rivera, Luis Rogelio Noguerras, Orlando Alomá, Víctor Casaus y Ricardo Machado, a los que se sumaron como asiduos colaboradores Hugo Azcuy, Aurelio Alonso y Fernando Martínez Heredia. Estos últimos tres, al igual que Machado, pertenecientes también al Departamento de Filosofía. El rango etario de los participantes expresó la irrupción de una nueva camada al frente de uno de los más importantes órganos de difusión de la isla: Jesús Díaz tenía por entonces 24 años y era de los más veteranos, pues superaba a Rodríguez Rivera, Alomá y Casaus, todos con 23, y a Noguerras, de 22.

El lugar otorgado a estos intelectuales, los primeros formados en su educación superior íntegramente por la Revolución, asumió el carácter de apuesta. Si en “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965) el Che había cuestionado, por un lado, a los *ortodoxos* debido a su dogmatismo y, por el otro, a los *herejes* por no ser verdaderamente revolucionarios, también había afirmado: “ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo”⁸. Rápidamente, los integrantes de *El caimán* se autoproclamaron como tales en su editorial inaugural: “comprometidos con la Revolución y con el arte hasta la médula de los huesos, entonaremos desde estas páginas el canto nuevo, alegre y triste, esperanzado y cierto de los constructores”⁹. Parecía que ese futuro anhelado por Guevara se concretaba con suma celeridad.

Quizás por ello a poco del nacimiento de esta publicación su máximo referente inició disputas contra diversos intelectuales igualmente integrados al proceso revolucionario, con lo que le estableció continuidad al carácter polémico de la dinámica intelectual de la isla. Para ello aprovechó la invitación a participar de dos encuestas, una del número de abril-mayo de 1966 de *La Gaceta de Cuba* que se

8 Ernesto Guevara, <<El socialismo y el hombre en Cuba>>, en *Lecturas para la reflexión* N° 3. *Economía y hombre nuevo* (China: Ocean Press, 2013), 86.

9 <<Editorial>>, *El caimán barbudo* N° 1, (1966): 1.



centró en las miradas sobre la perspectiva generacional dentro de la Revolución, y otra que reunió a doce intelectuales para discutir sobre literatura revolucionaria y que fue publicada por *Bohemia* el 22 de julio del mismo año.

Por una vanguardia popular

La encuesta de *Bohemia* fue realizada a Alejo Carpentier, José Antonio Portuondo, Nicolás Guillén, Jaime Sarusky, Edmundo Desnoes, Heberto Padilla, Roberto Fernández Retamar, Alfredo Guevara, Pablo Armando Fernández, Ambrosio Fornet, Lisandro Otero y Jesús Díaz, quienes respondieron respecto del vínculo entre literatura y revolución, el lugar del realismo en la representación estética del proceso cubano y las principales obras del período. Asimismo, efectuaron un balance de la producción literaria de los últimos años en la isla. Como se verifica con la simple enumeración de los participantes, se pretendió difundir el pensamiento de los por entonces responsables primordiales de la literatura cubana; ya que la mayoría de ellos, además de llevar adelante una obra propia, dirigían las más significativas instituciones y publicaciones culturales del país. Carpentier había sido hasta poco tiempo atrás director de la Editorial Nacional y comenzaba sus labores diplomáticas como embajador en Francia, Guillén presidía la UNEAC, Portuondo era rector de la Universidad de Oriente, Retamar dirigía la revista *Casa de las Américas*, Otero era el vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura (CNC) y Alfredo Guevara el director del ICAIC. Sarusky, Pablo A. Fernández, Desnoes y Fornet detentaban responsabilidades en la gestión de la cultura en diversos ámbitos y colaboraban de manera cotidiana en medios gráficos de la isla al igual que Padilla, de reciente regreso de la URSS. La inclusión de Díaz en este grupo evidencia el espacio otorgado a los jóvenes de *El caimán* apenas meses después de iniciadas sus labores culturales.



Figura 2. Respuesta de Díaz sobre “Literatura Revolucionaria” en revista *Bohemia*



Fuente: <https://www.annillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2007/06/Diaz-Nabori66.pdf>

Es en este contexto que las despectivas palabras con las que el joven director se refirió a la obra del reconocido poeta **Jesus Orta Ruiz**, conocido como “El Indio Nabori”, generó una réplica de este en la edición de *Bohemia* del 5 de agosto, a la que Díaz contestó con un extenso ensayo el 16 de septiembre. En la encuesta, Díaz no solo se diferenció del resto de los entrevistados al ser el único en negar la existencia de una literatura revolucionaria en Cuba, sino que menospreció la obra de Nabori al considerarla un fallido producto del inmediatismo político carente de contenido estético:



¿Son ejemplos de la literatura revolucionaria las décimas del Indio Naborí, o las cuartetos de Martín Proletario? ¿Puede el socialismo aceptar que la antigüedad quede representada en la historia literaria por la *Iliada*, la edad media por *El Cantar del Mio Cid*, el capitalismo por *La montaña mágica*, y quedar él representado por una literatura reducida a la consigna? (...) Las décimas del Indio Naborí (...) pueden, en el mejor de los casos, tener una muy relativa eficacia política inmediata, pero no son arte, no pueden ser ejemplo de literatura revolucionaria¹⁰.

Dos semanas después se publicó la “Respuesta fraternal a Jesús Díaz”. Allí, el poeta le cuestionó la forma en que se remitió a su obra a la vez que le objetó procurar el destierro de la cultura popular cubana a manos de una experimentación estética influenciada por la cultura occidental: “Tú quieres, de un golpe, con la misma ira de los trovadores cortesanos contra los juglares, hacer desaparecer esa base, creyendo que puedes encontrarla en Londres, en Nueva York, en París, o en alguna de esas forzosas originalidades”¹¹. Naborí asume que su obra se remite a un tiempo y espacio limitado por la urgencia política, pero lo justifica por un expreso pedido de la dirigencia revolucionaria en el marco de la lucha ideológica en curso:

Algunos jefes de la Revolución -y por cierto nada incultos- estimaron que mi verificación cotidiana podía ser útil como vía graciosa y sutil para llevar a nuestros campesinos y a nuestros obreros el mensaje de la Revolución (...). [C]omo me convencieron de que aquel trabajo era necesario, lo hice gustosamente, soltando el violín, que ya estaba bien afinado, y tomando nuevamente la humildísima bandurria¹².

Lo más relevante, sin embargo, fue la réplica de Díaz a través de un extenso escrito con visos programáticos en el que intentó trascender el debate personal para insertarse en el de las nociones estético-culturales necesarias en una Revolución. El título del texto, “Para una cultura militante”, despersonalizó la discusión y la ubicó en el terreno de la reflexión sobre la construcción de una cultura¹³ socialista en Cuba.

Díaz dividió en tres apartados su escrito. Al primero lo tituló “Arte y capitalismo” y allí se detuvo en la conflictiva relación entre ambos debido, fundamentalmente, a la perenne resistencia del arte a ser valorado en términos cuantificables. A su vez, analizó el surgimiento de la denominada *cultura de masas* durante el siglo

10 Jesús Díaz, <<Literatura Revolucionaria>>, *Bohemia* Año 58 N° 29 (1966): 26.

11 Jesús Orta Ruiz, <<Respuesta fraternal a Jesús Díaz>>, *Bohemia* Año 58 N° 31 (1966): 26.

12 Jesús Orta Ruiz, <<Respuesta fraternal...>>, 27.

13 Si bien el concepto de “cultura” posee un más amplio sentido, aquí lo circunscribimos a la producción artística, literaria y teórica con el fin de remitirnos a los ejes del debate intelectual que recorren los posicionamientos de Jesús Díaz y del colectivo de *El caimán barbudo* en los textos a los que se aboca este trabajo.

XX, a la que fundamentó a partir de dos hechos conexos: la necesidad de la burguesía de instruir a vastos sectores de trabajadores para que desarrollen sus tareas laborales y la conquista de las ocho horas diarias de trabajo por parte de la clase obrera, lo que le otorgó mayor tiempo libre: “Estas dos cosas generan en la burguesía la posibilidad de desarrollar la cultura de masas. Convertirá así a los sectores populares en analfabetos políticos y ganará dinero. La cultura del entretenimiento pasatista”¹⁴. Lo relevante de esta mirada fue la conclusión de desvincular lo popular de lo masivo -y con ello replicar a las palabras de Naborí cuando lo acusó de pretender eliminar la cultura popular de Cuba-, ya que lo masivo muchas veces se encuentra teñido por el comercialismo y la impronta que la clase dominante ha dado a la práctica cultural. De allí derivó que la exitosa receptibilidad de una obra no es sinónimo de su identidad popular. Incluso encontró mayor peligro en el arte denominado realista o popular que en el de vanguardia¹⁵. El riesgo no estaría, por ejemplo, en el arte abstracto o en la dodecafonía musical -como establecía la crítica dogmática del momento, dentro de la cual podemos adscribir el pensamiento de Naborí en este debate-, sino en parte de la pintura costumbrista y en determinado realismo que nos espeja con modelos culturales, lenguajes y subjetividades que no se corresponden con los propios. De ahí dedujo que el gusto popular es también un espacio de lucha, como la conciencia política, por lo que en ocasiones lo masivo puede estar orientado por criterios y valores antagónicos a los que promueve la nueva sociedad que pretende construirse. Si los dogmáticos consideraban necesario apelar a formas estéticas estereotipadas y a ciertos criterios reconocidos para favorecer la comunicabilidad y utilizar el arte como mensaje o pedagogía, Díaz le endilgó a ello una peligrosa continuidad con el pensamiento hegemónico prerrevolucionario y, por ello, privilegió las experiencias de ruptura.

Díaz recuerda en su escrito que las formas realmente populares de la cultura cubana -como la décima en literatura o la música afro- llegaron desde el exterior y fueron absorbidas por el pueblo, quien las modificó en una hibridación creativa y enriquecedora. Esto le es útil para demoler los señalamientos de Naborí respecto de perseguir la base del nuevo arte nacional en producciones foráneas y, a la vez, para distinguir entre lo que considera una poesía popular y otra realizada por intelectuales que, con una presunción pedagógica, tratan de imitar lo reconocido por una comunidad para obtener mayor eficacia receptiva.

14 Jesús Díaz <<Para una cultura militante>>, en *Polémicas culturales de los años sesenta*, ed. Graziella Pogolotti (La Habana: Letras Cubanas, 2006), 344.

15 Aunque en la tradición crítica las vanguardias suelen ocupar un espacio determinado del itinerario artístico de principios del siglo XX, en este trabajo retomamos la definición que surge de los dichos del propio Jesús Díaz, que considera “vanguardia artística” a toda aquella producción que prioriza el aspecto experimental y logra una originalidad procedimental en el terreno estrictamente estético que permite trascender lo producido hasta entonces.



Será en el segundo apartado donde desarrolle esta concepción a partir de un epígrafe que fundamentará sus palabras: la frase del poeta español Antonio Machado según la cual “escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoi en Rusia”¹⁶. Díaz agrega: “Martí en Cuba”. Por lo tanto: “Escribir para el pueblo conlleva ser vanguardia, expresar antes y en nuevos lenguajes el sentimiento popular. Otorga enormes posibilidades al desarrollo artístico, pues autores populares fueron Cervantes, Shakespeare, Tolstoi, Martí”¹⁷. La grandeza de estos autores estuvo en su originalidad estética y no en repetir moldes preestablecidos. Fueron quienes recuperaron creativamente una tradición y la actualizaron.

Aquí radica el giro fundamental del escrito de Díaz: fusionar los conceptos *popular* y *vanguardia*, generalmente diferenciados hasta el antagonismo por la tradición crítica, en una argumentación que rememora los planteos de Bertolt Brecht en la década del '30¹⁸ respecto del expresionismo y los debates entre herejes y dogmáticos de unos años atrás en la propia Cuba, pues los artistas nombrados por Machado, desde la perspectiva de Díaz, descubrieron nuevas realidades con los más afinados elementos artísticos y, con ello, se adelantaron a su época sin perder una óptica popular.

El pasaje que utilizó Díaz como epígrafe, a su vez, instauró una continuidad explícita con otros dos textos editados en Cuba durante esta etapa. El más cercano fue el Editorial con el que se inició el primer número de *El caimán barbudo*, publicado apenas cuatro meses antes de la aparición del texto de Díaz en *Bohemia*. Allí *los caimanes* -por supuesto, con Díaz a la cabeza- utilizaron el mismo fragmento de Machado en su presentación oficial. Con ello, el autor de *Los años duros* (1966) integró sus dichos en *Bohemia* en el marco del colectivo cultural que lo incluía, el de la revista que comenzó a dirigir y que pretendía representar a la juventud revolucionaria cubana. Pero, a su vez, como nota Martínez Pérez, el pasaje de Machado también había sido empleado por el presidente de Cuba, Osvaldo Dorticós Torrado, durante la inauguración del congreso fundacional de la UNEAC en agosto de 1961, con lo que se evidencia la intención de identificarse no solamente como parte de una nueva camada que surge en Cuba, sino a su vez con el histórico liderazgo político de la Revolución. Desde esos lugares el autor le devuelve irónicamente a Naborí su metáfora del violín:

No se trata de soltar el violín, se trata de tener confianza en las capacidades populares para escucharlo, de tener conciencia de la situación a que estuvo sometido el pueblo. Se trata de *crear realmente* en la fuerza del pueblo, de hablar

16 Jesús Díaz <<Para una cultura...>>, 347.

17 Jesús Díaz <<Para una cultura...>>, 347.

18 Ver Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte* (Barcelona: Península, 1984).

francamente al pueblo. De juntos, creador y pueblo, aprender éste a tocar mejor el mejor instrumento, aquél a escuchar mejor el mejor instrumento. De juntos producir la mejor música, a la que el pueblo tiene derecho. Escribir para el pueblo significa en primer lugar *respetarlo*¹⁹.

Pero Díaz también se permitió problematizar lo que se considera popular desde otro aspecto al abordarlo como un concepto dinámico. Los pueblos se transforman permanentemente, a veces incluso se revolucionan, y lo que en un momento fue popular -la décima, por ejemplo- puede dejar de serlo en un futuro o en el presente. Del mismo modo, algo que no lo era puede convertirse en popular tiempo después gracias a relecturas, nuevos contextos, cambios en la subjetividad y el gusto estético, entre otras variables. Por ello llamó a evitar anquilosarse en rígidas formas antiguas, sobre todo en Cuba, pues si este pueblo ha cambiado notoriamente en la última década gracias a la Revolución, de ningún modo lo popular podría mantenerse inmutable.

Es desde aquí que pretendió exponer lo que consideró las tareas del intelectual cubano en su contemporaneidad: producir un arte de vanguardia popular y revolucionario acorde a un contexto nacional caracterizado por el subdesarrollo socio-económico y la transición al socialismo, un arte que sea expresión de su comunidad en su tiempo y no una marca de aislamiento o distinción: “El centro de la problemática intelectual de Cuba -si del trabajo de los creadores se trata- (...) es traducir la experiencia de la Revolución Cubana, vanguardia del mundo subdesarrollado, en términos de vanguardia artística²⁰. Asimismo, esta *vanguardia popular en revolución* no debe pensarse como reiteración de fórmulas experimentales previamente adquiridas, pues los procedimientos que fueron vanguardistas en un momento histórico pasado ya forman parte del acervo tradicional del arte. La vanguardia, como su denominación lo sugiere, debe estar delante del autor y no a su espalda, por lo que debe fortalecerse la creatividad, la inventiva y la experimentación a partir de la absorción del acervo cultural universal y de la tradición local en busca de nuevas síntesis.

19 Jesús Díaz, <<Para una cultura...>>, 347.

20 Jesús Díaz, <<Para una cultura...>>, 350.



Figura 3. Portada de *El caimán barbudo* del N° 17, de octubre-noviembre de 1967



Fuente: <http://www.caimanbarbudo.cu/entrevistas/2011/06/%C2%BFcuando-se-publico-el-primer-caiman-barbudo/>

De esta manera, el director de *El caimán barbudo* se orientó hacia una articulación entre vanguardia política²¹ y vanguardia estética. Si *dentro de la Revolución, todo*, como propuso Fidel en 1961, el creador revolucionario no tendría nada que perder: “con la Revolución la alegría y la tristeza y sobre todo el *futuro*. El futuro de un mundo donde el hombre no es más simple, sino más complejo; no más ignorante, sino más culto; no más irracional, sino más crítico y más consciente”²². En este proceso se requiere una amplia política cultural emancipadora -liberada

21 El concepto de “vanguardia” utilizado en términos políticos replica aquí la caracterización de los miembros de *El caimán*, según la cual la vanguardia es la dirección política del proceso revolucionario.

22 Jesús Díaz, <<Para una cultura...>>, 356.

de las fórmulas reguladoras del arte como la realista socialista- que no refleje meramente necesidades inmediatas ajenas a lo inherentemente artístico. El arte debe huir de la propaganda y encontrar su propio espacio y funcionalidad dentro de la Revolución como tal, es decir, como arte: “El arte de vanguardia no entendido por todo el mundo tiene derecho a existir como toda investigación, como todo aporte. La aspiración debe ser convertirlo, si es bueno, en un arte de masas lo más pronto posible”²³. Nuevamente, nunca “soltar el violín”, sino generar las condiciones para su mayor y más profunda recepción.

Para ello, el rol de los funcionarios debe distar hasta el antagonismo del que orientó otras experiencias socialistas como la de la URSS, en donde la dirigencia política coartó el desarrollo cultural al imponer una estética oficial regida por parámetros inmediatistas, pedagógicos y comunicativos:

Un arte popular de vanguardia es posible; el cine, máximo aporte cultural de la Revolución Rusa en los primeros años, lo ha probado. Eisenstein, un comunista, es tan inventor del cine como Lumière. (...) Mayakovski, el gran poeta de la Revolución, fue, es, querido, escuchado, por las masas. Fue también un revolucionario de la poesía. Ejemplos sobran y sobrarian aún más si tantos burócratas de la cultura no se hubieran metido entre el pueblo y los creadores dictando normas a diestra y siniestra; identificando -como dice el Che- lo que ellos entienden con lo que entiende el pueblo²⁴.

Estos dichos coincidieron con textos colectivos publicados en *El caimán*, como por ejemplo el ya nombrado Editorial del primer número, en el que se sitúa al *magazine* como obra de jóvenes revolucionarios conscientes tanto de su militancia como de su alejamiento de toda clase de dogmatismo que ponga freno al desarrollo de la cultura. Este texto expresó la intención de evitar el pensamiento y la práctica prefijados, y alentó la experimentación y la investigación sin horadar el espíritu y la actitud militante dentro del proceso revolucionario socialista cubano. A su vez, al citar a Machado se lo imbricó con textos de Lenin, Martí y Castro. La cultura universal, la política revolucionaria, la tradición política y cultural local y el presente de la Revolución Cubana se retroalimentaban desde esta visión:

Creemos, con Machado, que escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra y Tolstoy en Rusia; creemos, con Lenin, que la cultura nueva sólo puede ser desarrollada conociendo con precisión la cultura que ha creado la humanidad en toda su historia y transformándola; creemos, con Martí, que no hay igualdad de derechos sin igualdad de cultura; creemos, con Fidel, que debe ser preocupación fundamental de la Revolución el desarrollo espiritual del hombre nuevo²⁵.

23 Jesús Díaz, <<Para una cultura...>>, 358-59.

24 Jesús Díaz, <<Para una cultura...>>, 358.

25 <<Editorial>>, *El caimán barbudo* N° 1, (1966): 1.



En este pasaje se realizó algo más que utilizar ciertos nombres de autoridad en los que apoyarse. Toda una política cultural se desplegó a partir de aquí. En primer lugar, tal como poco después de la publicación de este Editorial expresará Díaz en el debate con Naborí, se estableció que el arte no debe rebajar su calidad y experimentación para convertirse en popular. No hay escritor más representativo en España que Cervantes, ni en Inglaterra que Shakespeare, ni en Rusia que Tolstoi; los cuales trascendieron su período contemporáneo de recepción. Si ellos se convirtieron en referentes de sus respectivas culturas nacionales y en artistas universales a la vez, fue porque produjeron una obra que representa tanto lo peculiar de su pueblo como la continuidad de la cultura más allá de cualquier frontera.

La mención de Lenin en relación con la necesidad de conocer, estudiar y retomar creativamente la cultura universal para desarrollar un cambio civilizatorio socialista, halló en uno de los clásicos del marxismo agua para llevar al molino propio. Así como no hay forma de construir una nueva cultura desde la nada, tampoco solamente a partir de la establecida por la tradición socialista. Hay que asimilar la producción cultural de toda la historia y crear desde allí algo nuevo, es decir, transformarla. El verdadero leninismo debe asumir este principio, contrario al dogmatismo de la impronta soviética de entonces. La frase de Martí, por su parte, permite afirmar que la lucha de liberación y la de la construcción del socialismo distan de ser meros intentos de emancipación política y soberanía económica. Sin igualdad en el acceso a la cultura -por lo tanto, podríamos agregar, sin funcionarios que seleccionen lo que las masas deben leer, ver o escuchar-, no hay igualdad civil. Por lo tanto, no hay desarrollo colectivista y socializador. Finalmente, y ligado a ello, aparece el pasaje de Fidel con notorias reminiscencias a Ernesto Guevara a poco más de un año de la aparición de *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), texto en el que se promueve la construcción del “hombre nuevo” como necesidad primordial de la Revolución.

Por eso el vínculo entre este texto colectivo y el posicionamiento de Díaz en “Para una cultura militante” (1966) resulta notorio. El director de *El caimán* se ubicó como interlocutor de una concepción estética y política sostenida por los nuevos intelectuales y artistas de Cuba en discordancia con lineamientos de otras tendencias político-culturales presentes dentro de la Revolución, como por ejemplo la denominada *dogmática* expresada en este debate por Naborí. Además, se observa en ambos textos la intención de posicionarse retomando al máximo liderazgo del proceso, como Dorticós, Fidel y el Che.

La generación y la revolución

Otra de las polémicas del año '66 se dio entre el propio Díaz y la antigua responsable de Ediciones El Puente -Ana María Simó- entre los meses de abril y agosto. En el número 50 del año V de *La Gaceta de Cuba*, perteneciente a abril y mayo, se divulgaron una serie de textos de intelectuales cubanos respecto de la problemática de las generaciones intelectuales en el país. Bajo el título “Encuesta sobre las generaciones” Carpentier, Félix Pita Rodríguez, José Lezama Lima, Portuondo, Fernández Retamar, Otero, César López, Miguel Barnet, Nicolás Dorr y Díaz respondieron tres preguntas: ¿Qué entiende usted por confrontación generacional? ¿Cree usted que después de 1959 en Cuba esa confrontación tiene razón de ser? ¿Cómo definiría usted su generación? Como le sucederá con la encuesta de *Bohemia*, los dichos de Díaz suscitaron una enconada réplica, esta vez debido a sus críticas a la producción de la Editorial El Puente que funcionó en Cuba entre 1961 y 1964. Simó publicó su respuesta en el número siguiente de *La Gaceta*, correspondiente a los meses de junio y julio, y finalmente Díaz contestó en el de los meses de agosto y septiembre. Es decir, esta pelea se desplegó prácticamente en simultaneidad a la disputa de Díaz con Orta Ruiz.

Díaz explicitó que una generación nunca es homogénea y que luego del triunfo revolucionario existen campos de confrontación más fuertes que las líneas generacionales, como por ejemplo los ideológicos. Cuestionó la labor de los intelectuales dentro de la Revolución debido a lo que denominó su incapacidad crítica y se detuvo en los jóvenes que confluyeron en la Editorial El Puente por considerarlos la mayor expresión contemporánea del pensamiento liberal en la isla. Así, definió a su generación -a partir de un uso tradicional y acríptico del término²⁶- como fragmentada en dos perspectivas antagónicas: la de El Puente, y, sin explicitarla, la de *El caimán*.

Simó refutó las posturas de Díaz al afirmar la inexistencia de un grupo homogéneo en El Puente, a la vez que reivindicó el trabajo realizado durante los cuatro años de existencia de la editorial. Para ella lo único que unió a los integrantes de aquel proyecto fue: “mantener abierta una oportunidad de expresión para los jóvenes escritores, sin discriminaciones de escuela literaria. (...) El papel de las Ediciones

26 En su libro *La nueva generación intelectual. Incitaciones y ensayos* (Buenos Aires: Herramienta, 2008), el historiador argentino Omar Acha elaboró una concepción de “generación intelectual” que resulta más provechosa al afirmar que una generación no solo ni sustancialmente puede verificarse en torno a lo etario, así como tampoco por la yuxtaposición de individuos aislados; sino prioritariamente por pertenecer a una determinada época histórica y formar parte de un trazado colectivo -lo cual no necesariamente implica pertenencia a un específico grupo- a partir de una sensibilidad innovadora que opera sobre una realidad material concreta. En parte cercano a una tradición que se remonta al pensamiento de Mannheim y adherido a la concepción gramsciana, para Acha la edad de los miembros de una generación -excluyente en la propuesta de Díaz y en la Encuesta en general-, se establece como un factor contingente.



fue, por tanto, más el de una empresa práctica que estética e ideológica”²⁷. Luego ubicó como autoridad absoluta de la editorial -y como responsable de su rumbo en los últimos tiempos- al ya por entonces emigrado poeta José Mario Rodríguez, con lo que le endilgó a Díaz una confusión entre la actitud individual de este y la significación histórica del proyecto.

Si bien asumió cierta ingenuidad de los integrantes de El Puente y juzgó el repliegue intelectual sobre sí mismos que se expresó a partir del año 1962 como un exceso de protección hacia la obra propia, lo justificó a raíz del contexto en el que se generó, dominado por el Proceso al sectarismo. Entiende que ello derivó en una sistemática desconfianza hacia la política y en un temor a convertir las obras en panfletos. Sus búsquedas, en definitiva, las resumió en la promoción de la participación de todos los jóvenes creadores y en aceitar los nexos entre los miembros de su propia generación.

Figura 4. Respuesta final de Díaz a Simó publicada en el N° 52 de *La Gaceta de Cuba*



Fuente: https://www.annillustration.com/archivodeconic/wp-content/uploads/2007/04/J.Diaz_contesta.pdf

27 Ana María Simó, <<Respuesta a Jesús Díaz>>, en *Polémicas culturales...*, 370.

Un número después llegó la respuesta de Díaz -“El último puente”- en la que una a una fue desmoronando las fundamentaciones de Simó. Primero, le rebatió la consideración de la inexistencia del carácter grupal de la editorial, y lo hizo retomando textuales palabras de la autora para defender su postura:

Pongámonos de acuerdo: si un *núcleo director* identificado emocionalmente de tal modo que antepone su amistad a *serias contradicciones*, de principio como veremos más adelante; que aporta miles de pesos de sus nada elevados sueldos personales; en quienes aparece a un tiempo la conciencia literaria y cuidan ¿justificadamente? su obra por miedo al panfleto, que desconfían sistemáticamente de ciertos aspectos de la realidad en un determinado momento, que pospone por motivos sentimentales una imprescindible confrontación ideológica, y que propician, todos, ese *desmoronamiento ideológico y moral*, ese *final sin lucha*, como la propia Ana María Simó lo califica. Si eso no es un grupo, que venga Dios y lo vea²⁸.

Luego cuestionó la noción de que una editorial sea una empresa meramente práctica, como si se tratase de un hecho industrial más. Promover, escribir y editar libros es un proyecto intrínsecamente ideológico. Por otra parte, no observó contradicciones entre las posiciones del grupo en sus comienzos y lo que motivó su final. Su definitivo cierre en 1964 fue el resultado lógico de aquel repliegue hacia sí mismos que comenzó en 1962. El grupo tuvo unidad en la desconfianza hacia el proceso político, esa fue su línea dominante, sostenida por un espíritu generacional en términos meramente etarios y en una correspondencia amistosa por encima de diferencias políticas. Así, Díaz no solamente se diferenció del dogmatismo por establecer una subordinación del hecho estético ante las urgencias políticas, como se observa en su disputa con [Orta Ruiz](#), sino que a la vez se delimitó de aquellos que pretendían producir un arte ajeno al -o por fuera del- contexto revolucionario, perspectiva que le endilga aquí a Simó.

Otro de los textos colectivos publicados en el primer número de *El caimán barbudo* (1966), el Manifiesto “Nos pronunciamos” firmado por catorce poetas y convertido en programático en esta etapa hasta el punto de articular una propuesta estética revolucionaria dentro de Cuba, se había posicionado en las antípodas de cualquier tipo de práctica estética que eludiera su contexto social y político. Allí los poetas fijaron una distinción fundamental entre su generación y las previas que se integraron al proceso revolucionario luego del 1 de enero de 1959 precisamente en este aspecto. Si aquellas habían sido más o menos ajenas a la insurrección y recién se sumaron al proceso revolucionario luego de su triunfo, para los jóvenes integrantes de *El caimán*: “La revolución no llegó a nosotros como a gente formada a su margen: trece años de nuestra vida -sin duda los

28 Jesús Díaz, <<El último puente>>, *La Gaceta de Cuba* Año V N° 52 (1966): 4.



más importantes- han sido los años de la Revolución combatiente y vencedora”²⁹. El principal motivo de unión, por lo tanto -en sintonía con lo que propuso el Editorial inaugural- no lo conforman lineamientos meramente estéticos comunes -como a las publicaciones prerrevolucionarias- ni un evento político ajeno -como a los que se sumaron a la Revolución pos 1 de enero de 1959-, sino la integración al proceso político en curso. Ellos no se suman a la Revolución, son sus hijos. Esto tiene como conclusión el que la escritura que despliegan es realizada desde el propio proceso revolucionario, no *para* el proceso, sino *desde* su interior: “No podemos ser, pues, gente presta o negada a adecuar su voz a la Revolución. Con ella nos hemos formado -nos estamos formando-, sin ella no podríamos explicarnos”³⁰. Los poetas explicitan que son la primera generación revolucionaria de Cuba. Por ende, son su expresión más auténtica: “No pretendemos hacer poesía a la Revolución. Queremos hacer poesía de, desde, por la Revolución”³¹. Se observa, así, el abismo que separaba esta concepción de la experiencia de El Puente descrita por Simó.

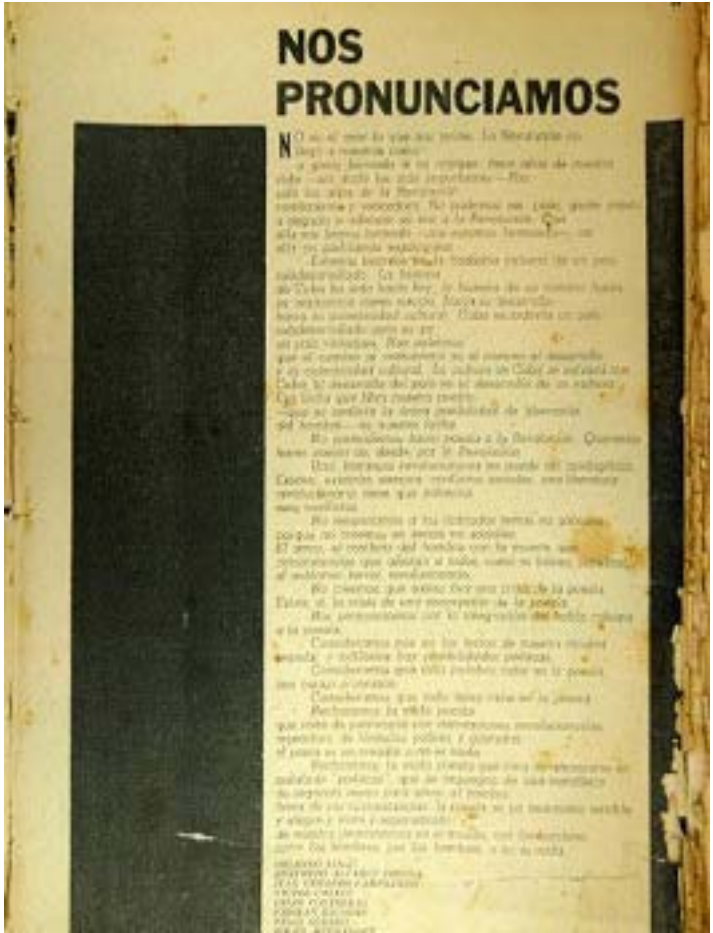
Acto seguido, tal como lo realizó el Editorial, este Manifiesto posicionó la práctica cultural del grupo de poetas en su contexto de país del Tercer Mundo y apuntó que el desarrollo nacional y la autenticidad cultural se interrelacionan de tal modo que la construcción del comunismo es condición para el logro de ambos objetivos, lo que [Martínez Pérez](#) llama un convencimiento de que el futuro de Cuba depende de su desarrollo cultural, pues allí radica la posibilidad de una concreta liberación humana.

29 Orlando Alomá et al., <<Nos Pronunciamos>>, *El caiman barbudo* N° 1 (1966):11.

30 Orlando Alomá et al., <<Nos Pronunciamos>>, 11.

31 Orlando Alomá et al., <<Nos Pronunciamos>>, 11.

Figura 5. Manifiesto “Nos pronunciamos”, publicado en el N°1 de *El caimán barbudo*



Fuente: <http://www.caimanbarbudo.cu/entrevistas/2011/06/%C2%BFcuando-se-publico-el-primero-caiman-barbudo/>

Por último, el texto se abocó a particularidades de la poesía. Un arte crítico que hable de la realidad de su tiempo -por ende, de la Revolución-, que asuma la tradición previa y la transforme a través de la experimentación es la propuesta de estos poetas, que así como amparados en la máxima de que *el poeta es un creador o no es nada*, rechazaron el arte que se justifica en *denotaciones revolucionarias*; también impugnaron a quienes omiten su contexto: “la poesía es un testimonio terrible y alegre y triste y esperanzado de nuestra permanencia en el mundo, con los hombres, por los hombres, o no es nada”³². Se distinguieron así de los extremos que se hallan en los textos de Naborí y de Simó: ni subordinación política

32 Orlando Alomá et al., <<Nos Pronunciamos>>, 11.



ni evasión. Nuevamente, se evidencia que las polémicas que protagonizó Díaz no se correspondieron con un señalamiento individual, sino que se integraron a lineamientos de una corriente de pensamiento.

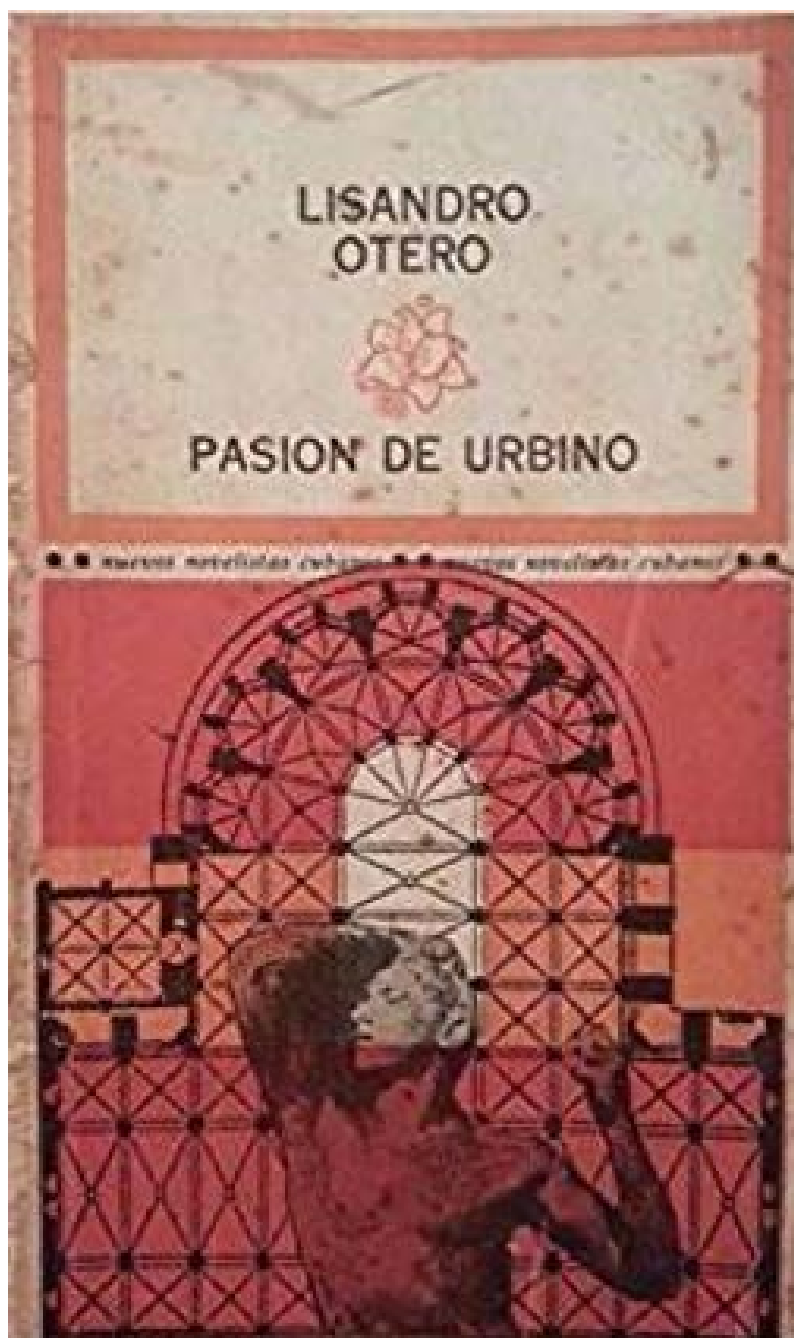
El artista como funcionario

Las polémicas continuaron a lo largo de todo el breve itinerario de la primera época de *El caimán barbudo*. Menos de un año después de las querellas con Naborí y Simó, en el número 15 del *magazine* perteneciente al mes de junio de 1967 se dio un debate entre el Consejo de Redacción y Heberto Padilla que se convirtió en el detonante para el final del ciclo de Díaz al frente del proyecto. El conflicto se generó a raíz del pedido que los miembros de *El caimán* realizaron a Padilla para que colaborara con un comentario sobre la última obra de **Lisandro Otero**, *Pasión de Urbino* (1966). Padilla envió un escrito en el que sugirió que los integrantes de *El caimán* privilegiaron el análisis de esa novela por razones políticas y no estéticas, ya que Otero era el vicepresidente del CNC. Eso mismo los habría llevado a desconocer la aparición de *Tres Tristes Tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, a la que consideró: “sin duda, una de las novelas más brillantes, más ingeniosas y profundamente cubanas que hayan sido escritas alguna vez”³³. El rol político de Otero dentro de la isla y la decisión de Cabrera Infante de emigrar hacia Europa serían, según esta lectura, los argumentos para que la pregunta fuese sobre el texto de Otero y no sobre el del antiguo director de *Lunes de Revolución*, pues entre una y otra novela se presentaría un indiscutible ejemplo de la diferencia *entre el talento literario y la ramplonería*. Por lo tanto, acusa al Consejo de Redacción de *El caimán* de someter una posición estética a una presión política.

33 Heberto Padilla, <<A propósito de *Pasión de Urbino*>>, *El caimán barbudo* N° 15 (1967): 12.



Figura 6. Portada de la novela *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero



Fuente: http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n301_02/301_63.html



Aunque no haya respondido la demanda del *magazine*, el artículo fue igualmente publicado junto con un desacuerdo firmado por el Consejo de Redacción. Los *caimanes* replicaron que la heterogeneidad y la autonomía en el trabajo cotidiano resultan valores palpables dentro del ambiente cultural cubano y en la revista en particular, por lo que las definiciones de Padilla carecen de sustento, desconocen la realidad del país y solo pueden entenderse por la ausencia del poeta de la vida cultural cubana en los últimos años debido a su estadía en la URSS.

En lo que respecta al Consejo de Redacción el interrogante respecto de Cabrera Infante no debería ubicarse en un hipotético silenciamiento de su obra en las páginas de *El caimán*, sino en los fundamentos que lo llevaron a irse de Cuba “¿por qué Cabrera Infante se encuentra hoy en un sótano de Londres y no en su casa del Vedado, escribiendo y trabajando para su país, para sus propios lectores, como lo hacen los escritores de la Cuba revolucionaria?”³⁴, se preguntaron desde el mensuario. La respuesta que encontraron es que prevaleció en el autor un interés individual de desarrollo autoral en el exterior por sobre el compromiso colectivo en la dura construcción cotidiana de una sociedad nueva. Sin embargo, el énfasis del texto que representó la posición editorial se ubicó en el cuestionamiento a la dicotomía establecida por Padilla entre: “el gris burócrata de la cultura, que a duras penas podrá escribir divertimentos, o el del escritor revolucionario que se plantea diariamente su humilde, grave y difícil tarea en su sociedad y en su tiempo”³⁵. Por el contrario, desde el *magazine* se consideró que ser funcionario cultural del Estado revolucionario era una oportunidad histórica para desplegar todo el talento creador que puede tener una persona en una obra de carácter social, ya que abarca tanto la escritura como el desarrollo de un movimiento cultural de masas:

En una sociedad desarrollada, miles de cuadros intermedios relevarían al creador de las responsabilidades del divulgador y el maestro. Pero en una sociedad subdesarrollada, que lucha confiada y ferozmente por salir del subdesarrollo, el creador tiene el privilegio y el deber del heroísmo: ha de crear simultáneamente su obra y el público capaz de disfrutarla y apreciarla. No se trata ya de escribir una buena novela, sino de crear un auténtico movimiento literario -digno de una de las revoluciones más profundas y dinámicas del mundo moderno- y un público activo para ese movimiento. Esto es algo que no puede hacerse desde un sótano de Londres, ni de París, ni de ninguna parte. Ha de hacerse aquí, por intelectuales y artistas revolucionarios. Por eso resulta sorprendente que Padilla hable de los *dos* caminos que se le ofrecen hoy al escritor cubano (...). Aquí, en este país, ser hoy “funcionario” de la Revolución en el campo cultural -es decir, poner su inteligencia, sus energías, su capacidad y su entusiasmo al servicio del desarrollo cultural de las masas- es uno de los más hermosos desafíos que puede hallar un escritor en el mundo contemporáneo. Es, en realidad, la única forma

34 Consejo de Redacción, *El caimán barbudo* N° 15 (1967): 13.

35 Heberto Padilla, <<A propósito de *Pasión de Urbino*>>, *El caimán barbudo* N° 15 (1967): 12.



revolucionaria de asumir la humilde, importante, difícil misión del escritor en su sociedad y en su tiempo³⁶.

En este sentido, la defensa del rol de funcionario para el intelectual cubano -que por entonces detentaba Lisandro Otero- y la necesidad de habitar en la isla e inmiscuirse en la gestión estatal de los productos culturales -en lugar de expatriarse como Cabrera Infante- se trazó a partir de la capacidad que puede detentar un funcionario para articular el esfuerzo individual de los artistas y promover las potencialidades creativas en un número cada vez más amplio de personas.

Otero reveló en su libro *Llover sobre mojado. Memorias de un intelectual cubano (1957-1997)* (2001) que la polémica quedó suspendida por una decisión política. La inminencia del Congreso Cultural de La Habana de enero de 1968 -y su seminario preparatorio de finales del '67-, junto con el asesinato del Che Guevara en Bolivia, llevaron a un *impasse* en el debate; profundizado por la desarticulación del Consejo de Redacción original de *El caimán* en el mes de octubre de 1967 y su reemplazo por otro completamente nuevo con posiciones antagónicas que derivó, entre otras cosas, en una momentánea pérdida de la periodicidad del mensuario. Todo ello generó que 9 meses después, en el número 19 del mes de marzo de 1968, se publicara la respuesta de Padilla a la “Redacción saliente” de *El caimán*. Allí el poeta enfatizó la diferencia existente, según su perspectiva, entre el funcionario cultural y el creador artístico, pues si el primero debe necesariamente adscribirse a una razón de Estado, el segundo no puede ser otra cosa que la cabeza crítica del cuerpo social. El primero se asimilaría a un rutinario burócrata, el segundo a un librepensador.

Finalmente, en el número 21 perteneciente al mes de junio del '68 la “Redacción saliente” respondió con un nuevo artículo firmado por Díaz, Rodríguez Rivera, Casaus y Nogueras. El texto discutió la función social y la actitud del intelectual revolucionario mediante una aguda crítica a lo que consideraron el falso dilema expresado por Padilla con su tajante separación entre la acción cultural y la política. Para los firmantes la opción presentada por Padilla no solo es equivocada sino reaccionaria, ya que no debe existir necesariamente una oposición entre funcionarios y artistas. Los -ahora ex- *caimanes* reiteraron la ligazón orgánica entre ambos roles dentro de la realidad cubana.

La fusión entre las vanguardias artística y política en Cuba, y la asunción para ello de una nueva actitud crítica y militante por parte del intelectual, fueron los pilares que sostuvieron las nociones vertidas por la antigua redacción de *El caimán* aquí, en sintonía con las palabras de Díaz en “Para una cultura militante” y por el grupo de poetas en “Nos pronunciamos”. No existen *senderos que se*

36 Consejo de Redacción, *El caimán barbudo* N° 15 (1967): 13.



bifurcan entre el gestor estatal de la producción cultural y el creador artístico, sino entrecruzamientos -a veces, incluso, encrucijadas- que deben transitarse sin recetas ni prejuicios.

La mordida de *El caimán*

En síntesis, el surgimiento de *El caimán barbudo* como una de las expresiones culturales de la nueva camada intelectual cubana continuó y ahondó uno de los rasgos inherentes del proceso revolucionario en sus inicios: su heterogeneidad interna y su afán polemista en el marco de la unidad política.

Esta situación tomó más ímpetu a partir del lugar preponderante que se le otorgó como parte de la dirección ideológica en la isla y por su vínculo orgánico con el liderazgo revolucionario, algo que puede afirmarse no solamente por la experiencia del *magazine* como órgano oficial de la UJC, sino también por la aparición en 1967 de *Pensamiento Crítico* y por la fundación del Instituto Cubano del Libro, ambos proyectos dirigidos por integrantes del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, así como por el rol de miembros de este Departamento en la Conferencia Tricontinental, en la OLAS y en la organización del Congreso Cultural de La Habana³⁷.

Los debates de Jesús Díaz con Orta Ruiz y con Simó, al igual que el del Consejo de Redacción de *El caimán* con Padilla, fomentaron el despliegue de una intelectualidad popular y vanguardista orientada a resolver los problemas políticos y culturales que presenta el mundo subdesarrollado en plena revolución. Esa ligazón entre arte y política los llevó a cuestionar severamente prácticas que distanciaban ambas facetas, como por ejemplo la establecida por la Editorial El Puente, así como también las justificaciones de Padilla en su obstinada diferenciación entre funcionarios y artistas. Sin embargo, ello no derivó en una actitud de subordinación del hecho cultural ante el inmediatismo político -que se expresa en la perspectiva de Naborí- y, lejos del mecanicismo dogmático, en esta época los *caimanes* defendieron la experimentación como inherente a la producción estética, la cual debe regirse por reglas propias y bucear en su tradición peculiar. Solo así el vínculo entre arte y política podrá volverse eficaz en el marco de la construcción de una nueva cultura. Resulta notorio, a su vez, que esa autonomía necesaria para la práctica artística fue pensada desde el interior de la Revolución y nunca desde el requerimiento de externidad que insinuó indispensable el posicionamiento de Padilla.

37 Para profundizar en este aspecto ver Liliana Martínez Pérez, *Los hijos de Saturno...*; Néstor Kohan, "*Pensamiento Crítico...*"

Dentro del proceso revolucionario, los referentes de *El caimán* -principalmente Díaz- reflexionaron sobre la posibilidad que se le abría a los artistas para asumir la gestión estatal de la cultura y desarrollar un movimiento de masas original que transforme radicalmente las subjetividades y el estatuto de lo artístico como parte de la totalidad material concreta, a la vez que absorba de las tradiciones, experiencias y prácticas preexistentes, los nutrientes necesarios para producir nuevos e inéditos fenómenos.

Estas han sido las incipientes y más profundas mordidas del primer caimán con barba. Gracias a ellas, este *magazine* se convirtió rápidamente en una de las más genuinas expresiones del pensamiento marxista antidogmático hegemónico en los iniciales años de la primera revolución socialista triunfante de América Latina.

Bibliografía

Acha, Omar. *La nueva generación intelectual. Incitaciones y ensayos*. Buenos Aires: Herramienta. 2008.

El caimán barbudo N° 1 a 21 (1966-1968).

Díaz, Jesús. <<Literatura revolucionaria>>. En *Bohemia*. Año 58, N° 29 (1966): 26.

Díaz, Jesús. <<El último puente>>. En *La Gaceta de Cuba* Año V N° 52 (1966): 4.

Estupiñán, Leandro. *Lunes, un día de la Revolución Cubana*. Bs As: Dunken. 2015.

Fornet, Ambrosio. <<Quinquenio Gris: revisitando el término>> en *Ciclo La política cultural del período revolucionario: Memoria y Reflexión*. La Habana: Criterios, 2007.

Fornet, Jorge. *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Letras Cubanas. 2013.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil, debates y dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003.

Guanche, Juan. *El continente de lo posible. Política y cultura en Cuba 1959-1968*. La Habana: Ruth Editorial. 2008.

Guevara, Ernesto. *Economía y Hombre nuevo. Lecturas para la reflexión 3*. Buenos Aires: Ocean Sur. 2013.

Guerra Vilaboy, Sergio, Maldonado, Alejo. *Historia de la Revolución Cubana*. Txalaparta: Navarra. 2009.



- Hernández, Rafael, Rafael Hernández, <<El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968>>. En *Revista de Estudios Sociales* N° 33 (2009).
- Kohan, Néstor. <<Pensamiento Crítico y el debate sobre las Ciencias Sociales en el seno de la Revolución Cubana>>. En *Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano* 389-435. CLACSO: Buenos Aires, 2006.
- Martínez Pérez, Liliana. *Los hijos de Saturno. Intelectuales y Revolución en Cuba*. México: FLACSO. 2006.
- Orta Ruiz, Jesús. <<Respuesta fraternal a Jesús Díaz>>. En *Bohemia*, Año 58, N° 31 (1966): 26-27.
- Otero, Lisandro. *Llover sobre mojado. Memorias de un intelectual cubano (1957-1997)*. México D.F.: Planeta. 2001.
- Pogolotti, Graziella, ed. *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Letras Cubanas. 2006.





Élites y poder en Cuba, de la épica revolucionaria a la instrumentalización del Estado, 1959-1965

Elites and power in Cuba, from the revolutionary epic to the instrumentalization of the State, 1959-1965

Martín López
Ávalos

*El Colegio de
Michoacán, A.C.,
Centro de Estudios
Históricos
México*

RESUMEN

Se parte de la hipótesis que el Estado nacional cubano es el resultado de la acción de una serie de élites que siempre se han considerado revolucionarias. La construcción del Estado cubano abarca tres experiencias que explican el ejercicio del poder político por elites específicas en el siglo XX. Es la capacidad de agencia de estas elites la que explica la historia política del Estado, independientemente de las intervenciones externas de las que puede ser objeto. Lo que definimos como Revolución cubana, es un proceso que puede distinguirse en dos fases, la insurreccional entendida como la toma del poder político, y la construcción de los mecanismos que permiten la reproducción de la nueva elite como elite de poder, es decir, a través del aparato del Estado. En este proceso particular se observa la importancia de un líder carismático como Fidel Castro, quien logra aglutinar a un conjunto de personas en torno de su liderazgo.

Palabras clave: elites políticas, Insurrección, Cuba política y gobierno siglo XX, Castrismo

ABSTRACT

It is based on the hypothesis that the Cuban national state is the result of the action of a series of elites that have always been considered



revolutionary. The construction of the Cuban State includes three experiences that explain the exercise of political power by specific elites in the 20th century. It is the capacity of agency of these elites that explains the political history of the State, independently of the external interventions of which it can be object. What we define as Cuban revolution, is a process that can be distinguished in two phases, the insurrection understood as the seizure of political power, and the construction of the mechanisms that allow the reproduction of the new elite as power elite, that is, to through the State apparatus. In this particular process we can see the importance of a charismatic leader like Fidel Castro, who manages to bring together a group of people around his leadership.

Keywords: Political elites, Insurrection, Cuba politics and 20th century government, Castrismo

No hace mucho tiempo los estudios dedicados a la historia contemporánea de Cuba se ocupaban y se preocupaban de los escenarios de la transición una vez que la figura emblemática de Fidel Castro no está presente físicamente. El inevitable proceso biológico, primero con el deterioro de salud a partir de 2006 del comandante Castro y luego con su muerte diez años después, hizo realidad los sueños más delirantes de la Guerra Fría, ver a Cuba en un periodo de transición, primero pos fidelista y luego poscastrista, cuando el general Raúl Castro, hermano y sucesor de Fidel, anuncia su decisión de retirarse de la actividad política pública como presidente de Cuba en 2018. La transición cubana es una de las más largas, en sentido estricto, abarcando poco más de una década (2006-2018) para ver a un presidente cubano que no solamente no provenga de la misma familia, sino que no pertenece a la misma generación de la elite política que gobierna Cuba desde 1959.

La mayoría de las lecciones que nos deja la transición cubana están todavía por verse y analizarse, sin embargo, lo que sí podemos apreciar es la estabilidad de su sistema político que se mantiene sin cambios significativos desde su gestación y consolidación entre 1959 y 1965¹. El presente ensayo tiene como objetivo mostrar una posibilidad de análisis político para explicar este proceso fuera de los parámetros usuales que se utilizaban durante el periodo de la Guerra Fría,

1 La consolidación de la elite revolucionaria castrista ha sido poco estudiada, salvo excepciones como William Leogrande, *The political institutionalization of mass-elite linkages in revolutionary Cuba* (Syracuse: University of Syracuse, 1976) y aunque muy descriptivo y poco analítico Manuel Sánchez Pérez, ¿Quién manda en Cuba? Las estructuras del poder. La élite (Miami: Ediciones Universal, 1989). Ha sido desde el análisis de la estructura misma del Estado cubano donde las elites ocupan un espacio, por ejemplo, Louis A. Pérez, *Cuba Between reform and revolution*, 2a ed. (New York: Oxford University Press, 1995); Marifeli Pérez-Stable, *The Cuban revolution: Origins, Course and Legacy* (New York: Oxford University Press, 1988); Jorge I. Domínguez, *Cuba order and revolution* (Cambridge: Harvard University-Belknap, 1978). Esta razón nos lleva a concluir que el tema al ser escasamente abordado tiene un mínimo impacto en la historiografía de la revolución cubana como tal. Por esa razón, los estudios utilizados en el presente trabajo no son de “actualidad” ni guardan el canon académico de haber sido publicado en un periodo mínimo diez años para ser considerados “vigentes”. Para un análisis sobre las características de la producción historiográfica de la Revolución cubana, véase Martín López Ávalos, «Historiografía de la revolución cubana. Entre los paradigmas y los discursos hegemónicos», en *El estudio de las luchas revolucionarias en América Latina (1959-1996) Estado de la cuestión*. Edición de Verónica Oikión, et. al. México: El Colegio de Michoacán y Universidad de Santiago de Compostela, 2014.

donde se le negaba cualquier capacidad de agencia a los actores locales, una vez que se admite que dos grandes potencias hacen y deshacen a su antojo incluso en las encrucijadas nacionales. En vez de eso, mostramos lo contrario, la capacidad de agencia de los actores locales para determinar su propio destino, a partir del control que lleguen a tener del aparato del Estado nacional. La forma en cómo se construye este proceso implica diversas fuerzas políticas como reflejo de una estructura social determinada, donde las elites juegan un papel de primer orden, ya que de ellas se desprende la elite del poder como la instancia encargada del ejercicio del control de todo el aparato del Estado que refleja el ejercicio del poder. A partir de admitir que toda estructura, en cualquiera de sus ámbitos requiere de organización, la acción de las elites cobra mayor significado para explicar la historia política en su conjunto².

En ese sentido, el presente estudio parte de la hipótesis que la formación del Estado nacional cubano es producto de la organización de una serie de elites políticas que siempre se han definido como revolucionarias. Este proceso abarca tres repúblicas, la primera da inicio a la existencia formal del Estado en 1902 y es producto de la guerra de independencia y la intervención norteamericana cuyo corolario está en la Enmienda Platt. La primera república, liberal y oligárquica, carga con ese pecado de origen que marca las disputas políticas de las elites nacionales. La segunda república se produce como una ruptura revolucionaria en contra de la primera en 1933; ahí, además, surge el modelo de la vanguardia como forma de organización para el asalto al poder en contra del principal instrumento de dominación política de la elite oligárquica, compuesta por los veteranos del Ejército Libertador que lucharon en la guerra de independencia, el ejército nacional. La revuelta de los sargentos y activistas universitarios demuestra, por primera vez, la validez de la tesis insurreccional de vanguardia al descabezar al ejército de sus oficiales y tomar los cuarteles en nombre de la revolución que transita acorde a los nuevos tiempos que corren: produce un Estado nacionalista que lo hermana

2 La historia contemporánea de Cuba ha sido vista como la historia del triunfo revolucionario encabezado por Fidel Castro en 1959. En ese sentido, los estudios disciplinarios de la historia y las ciencias sociales han enmarcado esta experiencia no solo como el campo donde se definen los temas, sino los enfoques con los que se tratan aquellos: más que debates teóricos, lo que hemos presenciado han sido discusiones ideológicas a partir de campos políticos definidos por la Guerra Fría, que podemos sintetizar como la visión de la teoría del liberalismo *versus* la visión marxista y, dentro de ella, la del nacionalismo antiimperialista que en varias ocasiones se han confundido. Esta discusión refleja en campos específicos por disciplina las tensiones ocurridas en la teoría política, sociología e historia para explicar el cambio de las sociedades contemporáneas ocurrido en el siglo XX a través de la democracia y el autoritarismo, como las categorías donde se puede acomodar cualquier discusión que pretenda explicar los fenómenos contemporáneos, entre ellos la existencia de las elites políticas y su importancia como categorías teóricas que explican realidades concretas. Con esto, aspiramos a que la presente colaboración contribuya a un debate disciplinario dentro de las ciencias sociales del presente con instrumentos y categorías derivadas de la teoría política, la sociología y la historia en un tema tan debatido que parece que ya no se puede aportar nada a él, y sin embargo, el tema sigue abierto para ser abordado sin condenas morales contra una “anacrónica dictadura” que insiste en sobrevivir en un mundo donde la teoría liberal pretende hacer válida la metáfora del “fin de la historia”.



con las experiencias más conocidas que se están produciendo en Argentina, Brasil y México en esos momentos. La tercera república se origina como reacción a la anterior, y se gesta a partir de retomar la herencia insurreccional vanguardista cuando se rompe el orden constitucional en marzo de 1952 con el golpe de Estado, que fue encabezado por Fulgencio Batista. Originalmente su objetivo es la restauración del *statu quo* anterior al golpe, sin embargo, pronto deviene un nuevo proyecto que la Guerra Fría define como socialista, a diferencia de las dos experiencias anteriores que bordean el marco liberal.

La tercera república corresponde a lo que denominamos *Revolución cubana*; esta, a su vez, es un proceso en dos fases. La primera es la insurreccional que permite el acceso al poder de una vanguardia organizada política y militarmente en un mismo aparato, que tiene la capacidad de llevar al colapso a un régimen político —que curiosamente tiene su origen en un proceso similar de dos décadas atrás (1933) que reforma al sistema político heredado de la generación de la guerra de independencia—, para dar cabida, en una segunda fase, a la experiencia transformadora más radical conocida hasta entonces por la sociedad cubana, cuando los cimientos mismos de la sociedad liberal fueron derrumbados, primero como una consecuencia del programa político de la vanguardia insurgente que toma el poder y luego, como un imperativo geopolítico al que esta misma vanguardia, convertida ya en élite política, apuesta por sobrevivencia. Todo el proceso de conversión de una forma de organización a otra es el que consideramos necesario explicar para comprender el fenómeno revolucionario que permea la historia contemporánea de Cuba y, en otro sentido, de la historia latinoamericana —e incluso africana subsahariana— de la segunda mitad del siglo XX, por la lectura que diversas fuerzas políticas de esas regiones dieron a los acontecimientos cubanos y los asumieron como lecciones.

La formación de la élite gobernante en Cuba si bien se consolida en el periodo 1959-1965, tiene como antecedente la formación de un movimiento político de vanguardia que deviene en matriz de los miembros de la élite política revolucionaria y posrevolucionaria. En este sentido, veremos cómo existe una relación entre el individuo y el aparato político que, en conjunción con otros elementos, genera el escenario donde la élite política actúa su principal papel: gobernar.

Durante el periodo que va de 1952 a 1959 se conforman las bases para la reproducción de la élite gobernante en Cuba³. En los años previos a la Revolución

3 Podríamos definir a la élite como aquel grupo de personas que ejercen un liderazgo e influencia sobre el resto de la organización política y después, sobre la sociedad. Este problema poco estudiado de la Revolución cubana está planteado en su texto histórico por excelencia, *La historia me absolverá*. Al anunciar las leyes revolucionarias que se hubieran aplicado de triunfar el asalto al Moncada, Fidel Castro sostuvo que: “La primera ley revolucionaria devolvía al pueblo la soberanía y proclamaba la Constitución de 1940 como la verdadera ley suprema del Estado, en tanto el pueblo no decidiese modificarla o cambiarla, y a los efectos

encontramos una constante que nos ayuda a entender el ejercicio del poder político después de 1959: alrededor de Fidel Castro como Comandante en Jefe se cierra un círculo de allegados entre colaboradores, seguidores y familiares. La lucha insurreccional, abierta en 1953 con el asalto al cuartel Moncada, se convierte en el filtro de reclutamiento de la verdadera elite que se plasma con la fundación del Movimiento 26 de Julio en 1955, como primera etapa y posteriormente con el Ejército Rebelde en la Sierra Maestra. El Movimiento 26 de Julio legitima primero la formación y el Ejército Rebelde la permanencia en la nueva elite del poder; a partir de estos hechos se conforma una serie de valores que cohesionan a sus miembros. Varios son los rasgos característicos en este proceso; por ejemplo, la fidelidad a la figura del líder, en este caso Fidel Castro y la aceptación de los valores políticos que este implanta como las bases de una nueva “fórmula política”, entendida como el proceso a través del cual una elite política justifica su predominio para gobernar al resto de la sociedad. La fórmula política —definida por el sociólogo italiano Gaetano Mosca⁴ como “la base jurídica y moral sobre la que se apoya el poder de la clase política en toda sociedad”— representa un conjunto de valores sociales, políticos y éticos, que permiten a los miembros de una elite diferenciarse de otras al otorgarles unidad y coherencia interna para la acción política, dados los intereses comunes que los une. La fórmula política de la elite emergente tuvo, entonces, como eje articulador la superación de la frustración en lo esencial político: el ejercicio de la soberanía frente a los Estados Unidos⁵.

Paralelamente, la fórmula política castrista insiste en aglutinar a una sociedad fragmentada por las desigualdades sociales generadas por el modelo económico y receloso de las prácticas corruptas de sus políticos. El discurso de restauración democrática encuentra en esos pilares la necesidad de un cambio político que

de su implantación y castigo ejemplar a todos los que la habían traicionado, no existiendo órganos de elección popular para llevarlo a cabo, el *movimiento revolucionario, como encarnación momentánea de esa soberanía, única fuente de poder legítimo, asumía todas las facultades que le son inherentes a ella* excepto la de modificar la propia Constitución: *facultad de legislar, facultad de ejecutar y facultad de juzgar.*

“Esta actitud no podía ser más diáfana y despojada de chocherías y charlatanismos estériles: *un gobierno aclamado por la masa de combatientes*, recibiría todas las atribuciones necesarias para proceder a la implantación efectiva de la voluntad popular y de la verdadera justicia”. Véase Fidel Castro, *La historia me absolverá*. (La Habana: Editora de Ciencias Sociales, 1977), 71. Las cursivas añadidas son para mostrar la idea elitista del líder revolucionario cubano.

4 Gaetano Mosca, *La clase política*, selección de Norberto Bobbio. (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 132.

5 La referencia con la frustración política está dedicada a la intervención norteamericana, primero en la guerra de independencia que frustra precisamente eso, que las fuerzas por la independencia logren su objetivo, y segundo en la intervención permanente que ese país tuvo, por derecho constitucional vía la Enmienda Platt, en los asuntos internos cubanos hasta su derogación en la presidencia de Franklin D. Roosevelt en 1934. Esta condición de subordinación de toda la clase política cubana al interés de seguridad nacional de Estados Unidos, marca muchas de las características del nacionalismo cubano, en específico su antiimperialismo, como bandera de los grupos políticos que no pertenecen a la elite hasta 1933, cuando sucede la primera transformación al desplazar del poder a la generación de la independencia.



responda a esos “grandes problemas nacionales”. La importancia de una elite política hay que buscarla en esos niveles que reflejan de manera conveniente los valores sociales prevalecientes en esa época y el cómo la elite se los apropia, los representa y se identifica con la masa gobernada⁶. Así, el reclutamiento está abierto para todo aquel que acate estas premisas. El movimiento insurreccional encuentra en la resistencia urbana y posteriormente en la lucha guerrillera, su camino hacia la disputa del poder y su posterior conservación⁷. Los que se integran conforman lo que Robert Michels denomina el “círculo de hierro de la oligarquía” en su ya clásica tesis sobre los partidos políticos. Para Michels toda organización política lleva hacia la oligarquía en su nivel de dirección, es decir, lleva a garantizar la existencia misma de los dirigentes a través de los mecanismos de selección y permanencia en el “aparato”⁸.

En el caso cubano, este círculo lo forman hombres y mujeres que desde 1959 aparecen en el primer plano de la política cubana, y que logran permanecer en ese nivel en tres instancias que fueron institucionalizando la carrera política en Cuba.

1. Las Fuerzas Armadas Revolucionarias y el Ministerio del Interior, instancias donde los veteranos de la Sierra Maestra encuentran un lugar para desarrollarse dentro del aparato del Estado.
2. Dentro de la estructura administrativa del Estado en el Consejo de Ministros y, particularmente, su Comité Ejecutivo.
3. El Buró político del Comité Central del Partido Comunista.

A continuación, veremos la forma cómo se configura la organización política para construir al sistema político a partir de estas tres instancias que, de una u otra manera, representan el ejercicio del poder político en Cuba. Partimos del hecho que el triunfo de la Revolución, en términos de elites, es un desplazamiento de un nuevo núcleo dirigente que, para permanecer como tal, requiere transitar por

6 Haciendo un recuento de esos años, Fidel Castro admitiría que “Aquella masa no sabía, pero sufría; aquella masa estaba confundida, pero también desesperada. Era capaz de luchar, de moverse en una dirección. Aquella masa había que llevarla al camino de la revolución por etapas, paso a paso, hasta alcanzar la plena conciencia política y plena confianza en su destino” Frei Betto, *Fidel Castro y la religión* (México: Siglo XXI, 1986), 70.

7 En una carta escrita desde la cárcel, Fidel Castro aborda este problema como un dilema político: “En primer término yo debo organizar a los hombres del 26 de Julio y unir en un irrompible haz a todos los combatientes, los del exilio, la prisión y la calle, que suman más de ochenta jóvenes envueltos en el mismo girón de historia y sacrificio. La importancia de tal núcleo humano perfectamente disciplinado, constituye un valor incalculable a los efectos de la formación de cuadros de lucha para la organización insurreccional o cívica. Es evidente que un gran movimiento cívico y político tiene que tener la fuerza necesaria para ganar el poder por medios pacíficos o revolucionarios; de lo contrario correrá el riesgo de que se lo arrebaten, como a la Ortodoxia, a sólo dos meses de las elecciones” Carlos Franqui, *Diario de la revolución cubana* (Barcelona: Ediciones R. Torres, 1976), 107.

8 Robert Michels, *Los partidos políticos*, 2t (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991), t.I, 189.

ese proceso que Robert Michels describe para el partido socialdemócrata alemán a finales del siglo XIX y principios del XX. La construcción de la “organización” –con las múltiples ramificaciones que esto implica– se observa en la forma que adquiere el “aparato” entendido como las instituciones que corresponden a este proceso.

A diferencia de otras experiencias históricas socialistas donde el partido es la instancia a partir de la cual se organiza todo el aparato del Estado, en Cuba, por la dinámica propia de la toma del poder, este proceso adquiere particularidades *sui generis*, pues el mismo partido político gobernante es el resultado de este proceso de organización del aparato del Estado. El Estado socialista en Cuba se origina en un proceso insurreccional donde no existe la conducción del partido socialista como tal, pero sí de un aparato organizado. En la primera década de la Revolución (1959-1969), se observan las formas que adquiere la organización de esta nueva realidad política, pues la elite insurreccional requiere de la construcción del aparato para garantizar las condiciones mínimas de su reproducción como elite dirigente por medio de instituciones para ejercer el poder político. Así, si bien el Partido Comunista de Cuba es fundado formalmente a mediados de la década de los años '60 y, tras dos intentos de organización, aparece como institución gobernante, legalizado por una Constitución, una década después cuando se celebra su Primer Congreso en 1975 y se promulga la constitución socialista en 1976.

Resulta fundamental advertir que la creación de la organización política es el resultado de un reacomodo de fuerzas políticas que confluyeron en la profundización de una revolución nacionalista a otra de carácter socialista. El socialismo, a su vez –e independientemente del contexto geopolítico de la Guerra Fría que lo explica– es presentado como la culminación de una lucha de un siglo por la independencia y libertad del país. En ese sentido, y de acuerdo con la lógica política revolucionaria, habría que llegar hasta las últimas consecuencias para aplicar los postulados del nacionalismo cubano. No es extraño que las medidas de profundización y radicalización en contra del capitalismo, cubano y norteamericano, se hayan justificado como una necesidad histórica para alcanzar la independencia nacional. La radicalización a la izquierda del proceso político cubano, paradójicamente, facilita la consolidación de la nueva elite, pues las fuerzas contrarias abandonaron el país dejando el campo libre para la organización de un nuevo sistema político.

En 1961 había tres fuerzas políticas unidas en ese propósito: el Movimiento 26 de Julio, el Directorio Revolucionario y el Partido Socialista Popular (PSP). El primero era la fuerza mayoritaria y de mayor prestigio revolucionario, era la organización insurreccional que había triunfado sobre un ejército profesional y creado las condiciones para este periodo de transición; el segundo era otra fuerza



insurreccional contemporánea al 26 de Julio, formada por activistas universitarios de la Universidad de La Habana, y el tercero era el partido de los comunistas cubanos, era el único partido –entendido como organización política– que se había sumado a la insurrección en los últimos meses de lucha insurreccional. Con esas tres fuerzas se construiría el nuevo universo político.

El liderazgo carismático de Fidel Castro matiza todas las acciones políticas del nuevo orden, al mismo tiempo que la visión teórica marxista leninista del PSP hace evidente el difícil trance entre cuerpos totalmente diferentes, aunque los uniera su intención final. Para Fidel Castro y sus partidarios, la insurrección es el medio por el que se toma el poder político; para ello se requiere de una organización acorde con una operación de carácter militar. El guerrillero es un soldado no un militante de partido. Al teorizar este proceso, Che Guevara advierte, para salvar la contradicción, que era más fácil que una organización militar de vanguardia marxista (insurreccional) se convirtiera en el embrión de un partido, que este se transforme en un organismo militar para tomar el poder⁹.

Sin duda, esta forma de tomar del poder es la que imprime las peculiaridades al proceso de organización política, misma que iba contra los principios marxistas leninistas postulados por el PSP. Las dos fuerzas principales que impulsan la construcción del nuevo orden en Cuba no tardan en chocar por este punto. La historia de la organización del partido gobernante cubano no es otra cosa que el desencuentro entre dos visiones de cómo organizar al aparato que garantice la reproducción de la propia elite dirigente. Situación que termina cuando una de estas fuerzas es excluida o absorbida y subordinada por la parte más fuerte.

El primer intento de organizar el aparato político fueron las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), donde se observa la clara hegemonía del Movimiento 26 de Julio sobre las otras fuerzas, al mismo tiempo que representa el límite y el quiebre de la coalición que simbolizaron estas tres fuerzas políticas. En esta lucha por el control del aparato es donde cobra importancia el papel de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), pues esta fue el lugar natural donde llegaron los veteranos de la Sierra Maestra; de hecho, podemos decir que el ejército es la primera institucional nacional formada por la revolución, convirtiéndose en el primer aparato del naciente Estado socialista. Gracias a ello, Fidel Castro dispone de los comunistas del PSP opuestos a su liderazgo¹⁰. Una vez depurado, el partido entra en una asimilación gradual a la égida fidelista hasta diluirse

9 Ernesto Guevara, *Obra revolucionaria* (México: Era, 1985), 507-514.

10 Previo a esta lucha, el propio Movimiento 26 de Julio es depurado de los militantes moderados quienes, paradójicamente, fueron los primeros en denunciar la creciente “influencia comunista” en el nuevo gobierno. Después del fracaso de la huelga general de mediados de 1958, propuesta por el movimiento urbano, la dirección política se desplaza a la Sierra Maestra; el juicio a Huber Matos en 1959 marca en definitiva la suerte del ala liberal del Movimiento 26 de Julio. Junto a ellos, también fueron desplazados los miembros del

totalmente. Resulta interesante este proceso, pues la asimilación de los restos del PSP se puede entender por las decisiones políticas de sus dirigentes históricos como Blas Roca y Carlos Rafael Rodríguez, principalmente, quienes aceptan subordinarse al liderazgo de Fidel Castro y demás comandantes revolucionarios. La lucha contra el sectarismo de Aníbal Escalante, denunciado públicamente por el propio Castro es, en otras palabras, la lucha por el control del aparato político de la revolución.

Las FAR, entonces, se convierte en la primera formadora de cuadros en esta etapa; sus más altos oficiales saltan a la burocracia del Estado como después a la dirección del Partido. De acuerdo al razonamiento enunciado por Che Guevara, la vanguardia armada se convierte en vanguardia política. Es pues este soldado irregular, el guerrillero, el modelo de militante que forma a la nueva elite dirigente encabezada por los hermanos Castro.

Al poco tiempo de la disolución de las Organizaciones Revolucionarias Integras¹¹, se anuncia la formación de un Directorio Nacional para organizar al nuevo partido socialista. La composición de este cuerpo es indicativa de la relación de fuerzas al interior del grupo dirigente. De los 25 miembros, 14 provienen del Movimiento 26 de Julio, diez del PSP y uno del Directorio Revolucionario. A su vez, su Secretariado estaba compuesto por seis miembros, cinco de los cuales son del 26 de Julio y uno del PSP. Esta última proporción se encuentra en las otras instancias del Aparato del Estado.

La fundación del Partido Unificado de la Revolución Socialista (PURS) en el verano de 1962 inicia el proceso de institucionalización del *ethos* revolucionario, identificado por lo que el propio Fidel Castro denomina el “Trabajador ejemplar” como ideal del militante comprometido con la revolución y su liderazgo. En 1965 se da por terminada la organización del partido al anunciarse la fundación del Partido Comunista de Cuba (PCC). Este hecho marca el camino institucional acorde con la nueva legalidad del país. Aunque formalmente el partido adquiere el papel central en la vida institucional del Estado socialista, el peso de las FAR es todavía decisivo, pues los principales cargos dirigentes están ocupados por miembros en activo o que habían pasado a la vida civil de dicha institución, y en un discreto segundo plano –sin carecer de importancia– los militantes sobrevivientes del PSP encabezados por Carlos Rafael Rodríguez y Blas Roca.

gobierno provisional que representaban a la antigua estructura política nacional como el Partido Ortodoxo. La renuncia el presidente Manuel Urrutia y del primer ministro, José Miró Cardona, cierran este círculo.

11 Las ORI fueron creadas en julio de 1961 y disueltas en marzo de 1962 para dar paso al Partido Unificado de la Revolución Socialista de Cuba (PURSC).



La composición del Comité Central del PCC en 1965 y sobre todo su Buró Político refleja, a su vez, al verdadero “círculo de hierro” que tarda varias décadas en modificarse. Como característica de los miembros de este, tenemos que empalman más de un puesto en una de las instancias donde se toman las decisiones en la administración del Estado¹².

De acuerdo a este criterio, tres personas tienen un puesto en las cuatro instancias de decisión: Fidel Castro, Raúl Castro y Carlos Rafael Rodríguez. El primero preside todos estos cuerpos, además de ser el Comandante en Jefe de las fuerzas armadas. El segundo es el primer vicepresidente en todas estas instancias, además de ser ministro de las fuerzas armadas. Rodríguez, por su parte, se encarga adicionalmente de las relaciones internacionales. Debajo de ellos, encontramos a 7 personas que ocupan cargos en tres de esas instancias, excepto el Secretariado del Buró Político; todos ellos son, al mismo tiempo ministros de alguna cartera: Ramiro Valdés, Guillermo García, Blas Roca, Pedro Miret, Arnaldo Milián, Oswaldo Dorticós y José Ramón Machado. Otros ocho pertenece a dos de los cuatro: Juan Almeida, Joel Domenech, Flavio Bravo, Diocles Torralba, Belarmino Castilla, Osmany Cienfuegos, Armando Hart y Sergio del Valle. Los dieciocho, obviamente, pertenecen al Comité Central del Partido.

Cabe señalar que, de ese número, la mitad, es decir, 9, lucharon en la Sierra Maestra, uno fue parte de la dirección urbana del Movimiento 26 de Julio; dos se incorporaron a dicho movimiento, aunque no fueron militantes urbanos o guerrilleros; uno fue de las figuras civiles que formarían el primer gobierno provisional.

La militancia, entendida como el camino que se debe seguir (*ethos* revolucionario) se refleja en el trabajo del Partido o bien en las Fuerzas Armadas Revolucionarias. La estructura política construida por la revolución refleja una gran estabilidad en la medida en que los miembros de la elite política son el resultado de estas condiciones de acceso y permanencia alrededor del Comandante en Jefe.

Si trazáramos varios círculos alrededor del centro político, tendríamos que en el estrato principal aparecen los “históricos”¹³, los que han estado con Fidel Castro

12 Las instancias de decisión del Partido están en el Buró Político del Comité Central y sobre todo su Secretariado; en la administración del Estado tenemos el Comité Ejecutivo del Consejo de Ministros y el Consejo de Estado de la Asamblea Nacional.

13 Aquí hay que abrir otro sub apartado, el de los amigos de la infancia de Fidel Castro; tenemos el caso de Baudilio Castellanos, amigo personal desde el pueblo natal de ambos, Birán en Oriente, compañeros desde la Primaria en el Colegio de Dolores y La Salle en Santiago, donde ambos conocen y traban amistad con Jorge *Papito* Serguera. Los tres estudian Derecho en la Universidad de La Habana y se hacen abogados. *Bilito*, como se conoce a Baudilio, es el abogado defensor de la mayoría de los atacantes del Moncada, incluido Raúl Castro, y al triunfo revolucionario transita por diversos cargos de relieve como embajador en Francia y director de empresas estatales. *Papito* Serguera se convierte en militante del Movimiento 26 de Julio en Santiago y a lo largo de 1959 aplica a pie juntillas la consigna de “Paredón” contra todos los acusados de ser contrarrevolucionarios en su calidad de Fiscal revolucionario. Al igual que *Bilito* es también



desde la etapa conspirativa en los años '50, los del Moncada: Raúl Castro, Pedro Miret, Ramiro Valdés, Juan Almeida, Jesús Montané, Melba Hernández y Haydée Santamaría. A estos se suman los principales dirigentes del Movimiento 26 de Julio y del Ejército Rebelde en la Sierra Maestra, como Celia Sánchez, Armando Hart, Vilma Espín, Faustino Pérez y los comandantes y oficiales serranos, donde inevitablemente tiene que incluirse a Ernesto *Che* Guevara y Camilo Cienfuegos, pero también al primer campesino reclutado del Ejército Rebelde, Guillermo García, así como a otros que han estado momentáneamente, tal es el caso de los comandantes Efigenio Ameijeiras, Universo Sánchez, William Gálvez y los futuros internacionalistas en América Latina y África, desde Raúl Menéndez Tomassevich hasta Arnaldo Ochoa. Ellos se convierten en el pilar del régimen, logrando extender su influencia en puestos de responsabilidad en forma personal y por las redes que se empiezan a tejer a su alrededor. En este sentido, todos los que pertenecen al círculo de los históricos pasan por un reclutamiento hecho personalmente por Fidel Castro, desde esos años de la conspiración para el frustrado ataque al cuartel Moncada, la fundación del Movimiento 26 de Julio; pero en la etapa de la Sierra Maestra la atribución se amplía a Raúl Castro desde su puesto de comandante en la Sierra Cristal. La virtud de este "círculo" ha sido mantenerse en torno al liderazgo de Fidel Castro –pero también de Raúl– y articular sus capacidades individuales en torno a un objetivo común, siempre trazado por Fidel.

El segundo estrado lo componen los sobrevivientes del PSP a las purgas de los años 1961-1962 cuando una parte de su dirigencia enfrenta la hegemonía de Fidel Castro al frente de la revolución. La parte castrista del partido (Carlos Rafael Rodríguez, Fabio Grobart, Blas Roca, entre otros) se mantienen al margen de la disputa, aun cuando Fidel Castro arremeta con todas sus fuerzas contra el viejo Partido Socialista Popular. Por último, hay que añadir a los comandantes del Directorio Revolucionario de Estudiantes, Faure Chomón y Rolando Cubelas, y muchos otros que encuentran cabida en el aparato de seguridad del Estado, sobre todo en el Ministerio del Interior con José *Pepe* Abrantes y en las propias Fuerzas Armadas Revolucionarias.

En estos años, en la elite revolucionaria predominan los hombres, blancos y de clase media como origen social, aunque sí es necesario mencionar que el comandante Juan Almeida es el único afrocubano en este nivel, al igual que el comandante Guillermo García es el único campesino de la Sierra Maestra. Por parte de

embajador, pero en la estratégica Argelia. Existe otro caso, el del hijo del telegrafista de Birán, de apellido Valero, quien se encuentra viviendo en La Habana en el momento de la organización del ataque al Moncada. Valero es de los primeros reclutados por Fidel Castro dado ese lazo con el pueblo común, pero se convierte en una de las primeras desilusiones políticas al volverse informante de la policía; con sus reportes, la policía cubana confisca el mimeógrafo donde se imprime un boletín de agitación llamado *El Acusador*, y junto con él apresan Jesús Montané y Abel Santamaría, quienes pasan unos días en la cárcel. Véase Ignacio Ramonet, *Fidel Castro. Biografía a dos voces* (México: Debate, 2006), 99.



las mujeres, todas tienen el mismo origen social y racial de los hombres de la elite: blancas de clase media. Este primer círculo es muy importante para entender las redes de reclutamiento que se extienden hacia abajo, ya sea por jerarquía política, burocrática o por cambio generacional a partir de 1959. Destaca en esta tarea Raúl Castro, quien desde los tiempos del exilio en México donde se hizo la preparación del primer núcleo guerrillero que embarca en el yate *Granma* rumbo a las costas cubanas a finales de 1956, tuvo un papel de promotor; no en vano propuso a Fidel Castro la incorporación de Ernesto Guevara a la expedición; ya en la Sierra Maestra se destaca como un comandante bien organizado en cuya columna los reclutados se forman como guerrilleros y después como cuadros políticos y militares que empiezan a ocupar puestos importantes, desde la formación del gabinete presidencial de Manuel Urrutia en 1959. Al ser nombrado Ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias en octubre de ese año, su papel como promotor se incrementa pues cuenta con el control del principal productor de cuadros del Estado cubano, esto es las Fuerzas Armadas Revolucionarias. Su papel como el número dos en la jerarquía se consolida en estos años. Los comandantes Ramiro Valdés y Juan Almeida ocupan un lugar relevante en esta estructura; nunca han estado subordinados a Raúl Castro y además forjaron su propio prestigio como revolucionarios en el asalto al Moncada, el exilio mexicano, el desembarco del *Granma* y luego en la construcción del Ejército Rebelde. Almeida es, junto con Raúl Castro, uno de los tres capitanes de las columnas iniciales previstas en el desembarco a las costas cubanas; ya en la Sierra Maestra, también estuvo al frente de una columna guerrillera como comandante y desde entonces su carrera está asociada al mando de tropas y luego de las estructuras burocráticas del Estado como ministro. Valdés, por su parte, sobrevive al desembarco y ya en la Sierra Maestra forma parte de la columna invasora del Che Guevara y entra como su segundo al mando en la fortaleza militar habanera de La Cabaña en los primeros días de enero de 1959; su carrera se relaciona con las funciones de la seguridad, primero del propio ejército y luego como ministro del Interior.

Un lugar destacado en este nivel lo tiene Celia Sánchez. Como coordinadora del Movimiento 26 de Julio en Manzanillo, le toca estar muy de cerca en la gestación del Ejército Rebelde. En la Sierra Maestra se convierte en la mujer con más influencia política; siempre al lado de Fidel Castro actúa como una jefa de gabinete en la guerra y en la paz. Es ella la que coordina en ese periodo de la Sierra, la agenda de Fidel Castro y la que controla mucha de la información que le llega al líder; en estos años, su opinión siempre es valorada y respetada. Las otras mujeres de la elite, las históricas Haydée Santamaría y Melba Hernández, así como Vilma Espín, desarrollan sus propios espacios de control, donde promueven las carreras de nuevos cuadros, sobre todo de la siguiente generación. Santamaría desde la dirección de la Casa de Las Américas; Espín al presidir la Federación



de Mujeres Cubanas y casarse con Raúl Castro, mientras que Melba Hernández ocupa junto Jesús Montané, su esposo, una oficina al lado de la de Fidel Castro. Sin cargo formal, ambos cuentan como una fuerte influencia política, tanto sobre otros miembros de la elite como en los niveles subordinados.

Sobre los comandantes que ganaron sus grados en la Sierra Maestra y que no pertenecen al círculo histórico, Camilo Cienfuegos y Ernesto *Che* Guevara estaban destinados a ocupar espacios importantísimos en la toma de decisiones, como fue hasta el momento que vivieron ya integrados a este selecto grupo. Con su muerte muchos de sus subordinados tuvieron que buscar acomodo entre los otros comandantes y ministros; de haber sobrevivido por más tiempo se hubieran colocado al lado de los históricos en cuanto a su influencia y poder dentro de la elite, sobre todo Cienfuegos quien es uno de los personajes más pintorescos y emblemáticos que representaban al nuevo grupo en el poder; su muerte en octubre de 1959 lo priva de continuar por la senda que ya se construye desde los primeros días de ese año. Sin embargo, las circunstancias que envuelven este acontecimiento no dejan de ser sintomáticas en otro sentido, en el de expresar los disensos entre los comandantes de la Sierra Maestra y dirigentes del Movimiento 26 de Julio en contra del proceso mismo, por los términos en que se está llevando en la concentración del poder en Fidel Castro y la incorporación de los comunistas cubanos del PSP en las tareas estratégicas del gobierno, como la reforma agraria, asunto en el cual el comandante Huber Matos se niega a ejecutarlas en la provincia de Camagüey, donde ejerce como máxima autoridad militar. El conflicto que plantea el comandante Matos al liderazgo de Fidel Castro es el primero que viene del interior del grupo de comandantes veteranos de la Sierra Maestra y supone un reto de la misma magnitud, aunque con diferente grado de complejidad política, al que más adelante le proyecta una parte de sus aliados comunistas del PSP con Aníbal Escalante y el proceso contra el sectarismo en 1962. Esto es, una disputa por el control del proceso y del aparato, aunque en el caso de Matos no pasa de una conjetura o posibilidad que no ocurre en su momento, pues tanto los comandantes del ejército rebelde como la tropa a sus órdenes se mantienen fieles al mando principal que encarna Fidel Castro, al mismo tiempo que el comandante Matos no busca liderazgo alguno en ese sentido. El desacato de Matos de aplicar la reforma agraria, sin embargo, muestra la fuerza del aparato militar frente a las estructuras civiles, como el ente encargado de esta tarea, el Instituto Nacional de la Reforma Agraria, y la dirección local del Movimiento 26 de Julio, que se limitan a testimoniar su propia impotencia.

El caso del comandante Guevara, por su parte, también muestra otro tipo de fisura al interior de esta misma elite y otra forma de solución. Al contrario de Huber Matos, que termina cumpliendo una condena de 20 años en la cárcel, el



comandante Guevara expresa una disidencia de diverso tipo y tono, increpa la alianza con la Unión Soviética después de la crisis de los misiles en 1962 y, pese a ello, mantiene su calidad de miembro de la elite como ministro de industrias de Cuba, por lo menos un par de años más cuando abierta y públicamente hace la crítica a la ayuda soviética en un seminario de solidaridad afroasiática organizado en Argelia en febrero de 1965, justo cuando está por cerrarse la organización del nuevo partido comunista y con él, la arquitectura del sistema político de la revolución cubana. La crítica del comandante Guevara a la Unión Soviética es la culminación de un proceso paulatino de alejamiento de Cuba; sus ausencias se hacen cada vez más evidentes, como en este caso que al amparo de su actividad en el foro de Argel, recorre varios países subsaharianos en un periodo de tiempo que ningún ministro puede hacer sin desatender su encargo oficial. Mientras él recorre África, otros se encargan de negociar las condiciones de un nuevo tratado de ayuda soviética para Cuba, lo cual hace evidente que su poder e influencia en la elite revolucionaria de ese país ha terminado. Al retornar a Cuba después del desaguado en Argel, se enfrenta a la oposición de los comandantes encabezados por Raúl Castro, quien le recrimina sus dichos y las consecuencias que eso trae para la relación de Cuba con su principal aliado. Aislado en sus posturas al interior de la elite cubana, aguantando la ambigüedad de Fidel Castro que no apoya pero tampoco condena, el comandante Guevara quema sus naves y renuncia a todo vínculo legal con el Estado cubano —“nada legal me ata a Cuba”, dice en su famosa carta de despedida dirigida a Fidel Castro— para realizar lo que el dirigente cubano ya no puede hacer¹⁴. El comandante Guevara deja Cuba, de manera clandestina, poco antes de que se anuncia la composición del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. Con la salida de Guevara se cierra un ciclo que coincide con el inicio de la institucionalización al inaugurar las estructuras que la definen como elite gobernante.

La institucionalización del poder revolucionario se da por etapas hasta culminar con la completa formación del partido político marxista-leninista en 1975. Siguiendo esta tradición teórica, éste es un aparato elitista. Pertenecer a él lleva a la aceptación de un proceso de eliminación que deja fuera a la gran mayoría de la población. A su vez, acceder a la dirección de éste trae otro proceso de selección que es igual de discriminatorio que el primer filtro. En el caso de los partidos comunistas, su organización característica ubica al Comité Central como la instancia donde se ejerce el liderazgo político; a su vez, dentro del comité, existe un buró político donde se concentra la verdadera influencia de la dirigencia. En estricto sentido, es la verdadera elite de poder dada su influencia sobre el resto del Partido y, por ende, el aparato del Estado y la sociedad.

¹⁴ Guevara, *Obra...*, 663.



Los miembros de estas instancias son los que toman las decisiones más importantes en la dirección del país, huelga decir que se empalman en varios puestos a la vez. Haciendo un recuento muy somero, podríamos decir que en Cuba los hombres y mujeres con “influencia” política no sobrepasan las dos docenas. El seguimiento de estas personas: antecedentes familiares, sociales, culturales y, sobre todo, relaciones políticas, resulta de vital importancia para entender el funcionamiento de esta estructura política dominada por un solo hombre pero que necesita de ellos para gobernar.

Bibliografía

- Betto, Frei. *Fidel Castro y la religión*. México: Siglo XXI, 1986.
- Castro, Fidel. *La historia me absolverá*, versión revisada. La Habana: Editora de Ciencias Sociales, 1975.
- Domínguez, Jorge I. *Cuba order and revolution*. Cambridge: Harvard University-Belknap, 1978.
- Franqui, Carlos. *Diario de la revolución cubana*. Barcelona: Ediciones R. Torres, 1976.
- Guevara, Ernesto. *Obra revolucionaria*, Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, 10a. ed. México: Era, 1985.
- Michels, Robert. *Los partidos políticos*, 2t. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.
- Mosca, Gaetano. *La clase política*, selección de Norberto Bobbio. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Leogrande, William. *The political institutionalization of mass-elite linkages in revolutionary Cuba*
Syracuse: University of Syracuse, 1976.
- López Ávalos, Martín. «Historiografía de la revolución cubana. Entre los paradigmas y los discursos hegemónicos», en *El estudio de las luchas revolucionarias en América Latina (1959-1996) Estado de la cuestión*. Edición de Verónica Oikión, et. al. México: El Colegio de Michoacán y Universidad de Santiago de Compostela, 2014.
- Pérez, Louis A. *Cuba Between reform and revolution*, 2a ed. New York: Oxford University Press, 1995.



Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban revolution: Origins, Course and Legacy*. New York: Oxford University Press, 1988.

Ramonet, Ignacio. *Fidel Castro. Biografía a dos voces*. México: Debate, 2006.

Sánchez Pérez, Manuel. *¿Quién manda en Cuba? Las estructuras del poder. La élite*. Miami: Ediciones Universal, 1989.

Zambrano, M. (1980). *Filosofía y poesía*. México: ed. Fondo de Cultura Económico.



Estética y política en la poesía testimonial del Caribe colombiano

Aesthetics and Politics in the Testimonial Poetry of the Colombian Caribbean

**Angélica Patricia
Hoyos Guzmán**
*Universidad del
Magdalena, Santa Marta
Colombia*

RESUMEN

En este artículo sobre la *poesía testimonial* del Caribe colombiano propongo un camino de lectura de los afectos y las imágenes, frente a la violencia y las hegemonías de los discursos pacificadores del siglo XXI. Hago primero un recorrido sobre las tradiciones literarias en relación con la violencia en Colombia. Sin embargo, me centraré en la producción contemporánea, en lo que respecta a publicaciones que se hacen en un momento de posconflicto y de política de la memoria en el siglo XXI. Interpreto la manera en que la imagen poética le responde estética y políticamente a lo que Williams (1980) llamó estructura sentimental de la época.

Escojo los poemarios de escritores colombianos caribeños sobre la violencia: “Regresemos a que nos maten amor” (Ariza Navarro 2008), “Al otro lado de la guerra” (Acosta 2014), “Alarmas armadas” (Núñez 2016). Mi tesis es que la poesía testimonial, como flujo estético que viene desde el siglo XX, manifiesta y construye políticas poéticas desde la dialéctica de los afectos, desde la huella de la guerra; se vale de las imágenes para exhibir la violencia, pero crea una sensibilidad que interpela a los lectores sobre lo sentido en una realidad póstuma.

Palabras clave: poesía testimonial, poesía del caribe colombiano, afecto, memoria, sobrevivencia



ABSTRACT

In this paper on the testimonial poetry of the Colombian Caribbean, I propose a way of reading the affections and images, in the face of violence and hegemonies of the pacifying discourses of the 21st Century. I first take a tour of literary traditions in relation to violence in Colombia. However, I will focus on contemporary production, in regards to publications that are made at a time of post-conflict and memory policy in the 21st Century. I interpret the way in which the poetic image responds aesthetically and politically to what Williams (1982) called *the sentimental structure* of the time.

I choose the poems of Caribbean Colombian writers on violence: Regresemos a que nos maten amor (Ariza Navarro, 2008), Al otro lado de la guerra (Acosta 2014), Alarmas armadas (Núñez, 2016). My thesis is that testimonial poetry, as an aesthetic flow that comes from the Twentieth Century, manifests and constructs poetic policies from the dialectic of affections, from the footprint of war; he uses images to exhibit violence, but creates a sensibility that questions readers about what is felt in a posthumous reality.

Keywords: testimonial poetry, poetry of the Colombian Caribbean, affection, memory, survival

Contexto histórico-social y literario

Las dos nociones centrales que guían mi lectura son la de lo literario como discurso integrador de fronteras temáticas o saberes disciplinares, y lo sensible como una manifestación democrática de las apuestas estéticas frente los discursos hegemónicos que circulan en la cultura y la sociedad, ambas nociones propuestas por Rancière en sus libros *Sobre políticas estéticas* (2005) y *la Política de la literatura* (2011). Sobre las tradiciones poéticas algunos trabajos conocidos como el de Cobo Borda (1980) hablan de una tradición de la pobreza, una poesía pobre de imaginación durante la época de los años '70 en adelante, según él señala.

En Colombia se vive un ambiente de desigualdad y de pobreza, por ende, la poesía sufre de ello. La crítica en Colombia también habla de la condición testimonial, de estas escrituras en caliente que no permiten desarrollar una estética y, por ello, no existe poesía de la guerra en el país, esta es la postura de Vivas (2001) cuando le preguntan sobre esta relación.

Ahora bien, mientras en Colombia durante el siglo XX se difundió la idea conservadora de la poesía alejada de los problemas sociales, se encuentra que en los años '40 Urbanski (1965) ilumina sobre el género testimonial y la manifestación poética ligada a autores que escribieron frente a la violencia bipartidista tales como Ramiro Lagos, Carlos Castro Saavedra, Emilia Ayarza, todos en la periferia. Por supuesto, también hay en el canon estudios sobre lo político de la poesía asociados a la Revista Mito, a Eduardo Cote Lamus, a Jorge Gaitán Durán, y posteriormente al Nadaísmo, como iniciadores de propuestas comprometidas que se interpretan desde el más completo y lúcido estudio sobre la poesía y la violencia realizado por Juan Carlos Galeano en su libro *Polen y escopetas* (1997). Lo que

se ha escrito recientemente como poesía en el marco del conflicto armado en Colombia, aún no ha merecido la atención política que está interpelando.

Para el caso de esta lectura tengo que precisar lo que se entiende por violencia en el contexto de la época en que se producen las obras: la violencia generalizada (Pécaut 2001). Leo la época de finales del siglo XX como un tercer momento de la violencia derivado desde allí, que con la implantación de la política contra las drogas, la llamada “seguridad democrática” y las políticas de la memoria, instauran hacen parte de la época donde se vive en amenaza mientras se aspira a la paz en Colombia. Esto hace que en este siglo se extienda la indeterminación entre la democracia y la operación del terror en las poblaciones, como fuente de economía de guerra que genera los desplazamientos, las desapariciones, las masacres, la exacerbada presencia de todos los bandos en las poblaciones rurales, a esto le llama Mbembe (2006) la gestión de multitudes y tiene que ver con un proceso de neocolonización, donde se opera lo moderno y lo actual bajo la lógica de guerra, donde las principales víctimas son indígenas, poblaciones afro y campesinos.

A partir de esta comprensión de la violencia, tengo que hablar de la huella heredada de todo el siglo XIX y el XX en relación con la violencia en el Caribe colombiano. Sobre la región, los informes y las investigaciones situadas sobre la violencia se presentan de manera fragmentaria y con muchos vacíos, como da cuenta de ello Sergio Latorre Restrepo, en la introducción del libro *Conflicto armado y transición hacia el posconflicto, una aproximación desde el Caribe colombiano* (2018).

En este marco, entonces vuelvo a lo que significa la poesía, la definición de lo poético y de la interpretación de lo bello desde el testimonio, relacionado con la posibilidad de sobrevivencia y la documentación de lo afectivo. Interpreto en la poesía una lengua literaria del resto, para entender la propuesta *estética del testimonio*, su diálogo e interpretación crítica frente a la realidad colombiana, específicamente la caribeña en este caso.

Defino la *estética testimonial o de la sobrevivencia* desde lo entendido por Agamben (2000), como aquella que se vale de la lengua del testimonio o lengua del resto, a partir de la cual el sobreviviente da testimonio poético. Es decir, asumo que la poesía caribeña colombiana es el resultado de una manifestación de esta búsqueda estética de la lengua, que más allá de registrar el horror de las violencias, busca afectar al lector desde lo afectado de las propias poblaciones y experiencias necropolíticas. La *estética del testimonio* es una estética documental, afectiva, que se aleja de la representación mimética estrictamente y reproduce en cambio una experiencia afectiva, de dolor, de catarsis social, de amistad, de amor o de esperanza frente a lo vivido como experiencia neocolonial, o como



nueva realidad caribeña a partir de la convivencia habitual con la guerra como economía política.

Todo lo que se encuentra por fuera del centro letrado en el siglo XX ha sido tomado por su registro popular como producción cultural nominada despectivamente como folclórica, sobre todo en la zona periférica y rural, como da cuenta de ello Posada (2000) quien habla de la estigmatización y recepción discriminadora de las producciones culturales rurales y afro en Colombia. Es decir, la cultura colombiana ha entendido formas populares por fuera de lo poético, por ello es necesaria una lectura que dé cuenta del carácter estético tanto de esta como de otras producciones poéticas emergentes alrededor de la guerra.

Asumo para este artículo, que esas formas populares, documentales, no son estrictamente líricas y que en su búsqueda de lenguaje fundamentan una estética del testimonio matizada por el afecto, es decir el *pathos* o fuerza creadora (Bordelois 2006) que motiva la poesía sobre la violencia vivida en el Caribe.

Teniendo en cuenta lo anterior, quiero leer los poemas desde su manifestación sensible frente a discursos hegemónicos, la *poesía testimonial* está inserta en el mismo ambiente de la guerra y de la memoria, de las políticas económicas de la violencia y la gestión de multitudes que acompaña la neocolonialidad y la necropolítica como formas de implementación del neoliberalismo, como discurso poético que se entiende políticamente, así lo sugiere Eagleton en *Como leer un poema* (2001):

Hay política de la forma como hay política de contenido. La forma no es una manera de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella. Una crisis de la forma artística- pongamos por caso el cambio del realismo moderno de finales del siglo XIX a principios del XX- está siempre conectada con una convulsión histórica. (...) Pero una crisis cultural en la forma suficientemente profunda es por lo general una crisis también histórica. (Eagleton 2001, 17)

Desde lo anterior, la crisis histórica se entiende en el contexto de la necropolítica implantada que no permite el cese de la guerra en el territorio y así también la forma testimonial, la poesía busca sus maneras de lenguaje, por eso la lengua del testimonio que define Agamben (2000) a partir de los sobrevivientes, lo que ayuda a entender un registro cargado de afectos y emociones manifiestas en la forma poética a partir de la fuerza creadora que permite la emergencia del poema, que se duele y que habla desde su dolor testimoniando la existencia sitiada, el resto que deja la experiencia de la guerra.

Por ello me interesa como propósito la construcción de esta lengua del resto y su función de territorializar lo desterritorializado y los movimientos de la imagen

como fuente de afectación de los lectores y como registro aspiracional de justicia. Lo anterior da cuenta de una posibilidad territorial de justicia desde lo regional y desde el arte, como vehículos de sentido para la paz.

Poesía testimonial en el Caribe Colombiano

En las páginas siguientes abordo y destaco en algunos de los poemas de cada autor, las formas de presentar la imagen del despojo, la necro política y las apuestas afectivas para intervenir en la realidad social, la estética que proponen desde la lengua literaria del resto, que entiendo como *estética de la sobrevivencia o del testimonio*.

En el Caribe colombiano, la *poesía testimonial* tiene sus maneras de habitar lo espacial, y ejerce una imaginación pública aspiracional de justicia, en un contexto de desigualdad, de neoliberalismo y de desterritorializaciones, que la misma condición y norma de la excepción impone a los sujetos. Quiero detenerme aquí en el problema caribeño, entendiendo desde Fernández Retamar (1976), las nuevas opciones de la crítica literaria en los problemas sociales y desfronterizados para abordar una suerte de nuevos realismos. Entonces me pregunto: ¿Cuáles son las apuestas estéticas y políticas de la poesía testimonial en el Caribe colombiano?

Desde una noción de la literatura como política en sí misma, de la poesía, entendiendo que el *sensorium* de los poemas testimoniales problematiza la textualidad contemporánea, la noción de tiempo y de memoria, considero que las apuestas de escritura que abordo son las llamadas de la escritura documental o desapropiación, donde, más allá de lo que Rivera Garza (2013) denomina como *necroescrituras*, predomina el montaje de la imagen que registra la guerra y sus efectos, los restos como lengua del testimonio (Agamben 2000). Esta escritura está motivada por un *pathos* que hace del poeta testigo una categoría de autor que responde al tiempo y a la problemática sociohistórica de la violencia. El montaje de materiales y textualidades de la cultura, de lo colectivo y común del lenguaje, circula para elección de la persona autora, para que ella en la disposición de las imágenes manifieste su toma de posición, su aspiración de justicia frente a lo traumático de vivir la experiencia bélica. Así se documenta no la representación sino lo afectivo, pues es a través del *pathos* creativo, es decir, de las emociones como cristales de la historia, donde se interviene la realidad desde la imaginación pública y la política poética del testimonio.

Encuentro que la lengua literaria del resto responde al escenario jurídico fallido del *estado de excepción* (Agamben 2010), desde la imaginación como denunciante de los crímenes y la impunidad, y la poesía como discurso que mueve las



textualidades del testimonio, del documento, entre narrativa y lírica, a través de la imagen. En uno de los temas de la violencia, de esta gestión de multitudes, del estado de excepción, es precisamente el desplazamiento forzado, es donde encuentro un poemario que documenta la experiencia en el sentido afectivo e interpelador sobre la realidad vivida por quienes sobreviven.

Se trata del libro *Regresemos a que nos maten amor* (2008) del poeta Adolfo Ariza Navarro¹, en él la escritura como movimiento genera la textualidad misma del poema, y las ondulaciones que son características de la *poesía testimonial*. El poemario habla de las masacres y los hechos violentos acontecidos en La Avianca, Magdalena en 1998. En el libro, varias voces poéticas al estilo coloquio conversacional, narran las vivencias traumáticas sucedidas en ese municipio. Se presenta allí la voz del migrante, su llegada a la ciudad, los afectos de la sobrevivencia. En ese movimiento se hacen presentes a través de la escritura las rupturas temporales que hacen de la experiencia un presente permanente, un sentir sobre el desplazamiento forzado que se duele, se recuerda y se moviliza al lector con cada verso. Tenemos aquí una crónica-poética que hace alusión directa a la experiencia del desplazamiento, que se vuelve testimonio universal a través de personajes y perfiles locales, de los cuales hace memoria la voz lírica y que se ven afectados por la situación que repercute en el lector. Desde ese coloquio que textualiza el libro, los poemas:

Anael
Seremos felices aquí, Anael,
entre el pito de los autos,
el cemento de los puentes,
las casas con puertas y terrazas fortificadas
y el recelo comprensible de la gente que aún no nos conoce.
Cerremos el baúl con los antiguos recuerdos
y abramos uno nuevo,
con el viento y el olvido a nuestro favor.
Amarremos tu miedo y mi miedo al primer horcón,
salgamos a la puerta,
apoderémonos una a una de estas calles,
contemos –aunque muy pocos crean y entiendan– el dolor de nuestra
historia.

1 Adolfo Ariza Navarro, (La Avianca, 1962). Novelista y cuentista, ha sido galardonado con importantes premios como el Juan Rulfo, y también fue ganador del Premio de Poesía Ciudad de Santa Marta en el 2008 con el libro “Regresemos a que nos maten amor”. Según me comenta el autor y reseña también en su crónica “Oficio de pájaro” (2014) la cual hace sobre los acontecimientos ocurridos en la Avianca en relación con sus motivos de escritura, antes de escribir este poemario nunca sintió la necesidad de hacer poesía, allí encuentra una forma de manifestar el dolor, la indignación y la rabia ante los asesinatos y desplazamiento forzado que sufren él, sus familiares y coterráneos.

Vamos, Anael,
ésta tarde es la primera tarde de todas las tardes que restan a nuestra vida.
La mañana murió.
La noche no existe.
Estas tú, estoy yo,
está esta ciudad que ha sido el sueño de otros.
Involucrémonos en ella.
Tomémosla prestada.
Sólo por un rato, corto o largo.
Pero, por favor, por nuestro hijo, por ti, por mí,
no me pidas que regrese,
no lo hagas,
no sea que, de pronto, me desmorone y te haga caso. (Ariza Navarro 2008, 12)

Noto este testimonio del cambio de vida que indica la voz lírica, el nombre es propio, pero la interlocución hacia un tercero, hacia esa segunda persona del singular, también sugiere una conversación íntima con el lector sobre la experiencia de esos cambios, de pasar de la vida rural a la vida urbana.

El dolor de la pérdida, la memoria del lugar, la apuesta por un lugar prestado y el desarraigo, son testimoniados desde la pérdida en este poema. Esta estrategia de poner en situación al lector se realimenta en los poemas que conforman el libro en esta mezcla entre lo narrativo -que la voz lírica enuncia en ese “contemos”- y lo poético de las imágenes que acercan al lector al sentir del exilio. De esta forma la voz lírica pone al lector en contacto con la violencia de la situación con esta pregunta que nos hace el primer poema que lleva por título Poema inicial (Ariza Navarro 2008):

¿Cuánto pesa una bala dentro del cuerpo? La pregunta dispara, indaga por todas las veces que el cuerpo ha sentido la fuerza aniquiladora sobre sí, la opresión física y existencial del dolor, la fisura y la herida que puede hacer el proyectil entrando, blandiendo el lugar de la carne, sangrando y liberando el dolor, la vida, abriendo la piel y la herida. La palabra genera al mismo tiempo el sonido de la bala. Se evocan en la imagen el impacto de la pólvora y el disparo, lo sonoro se abre en el significado, explota y con esto la lectura nos trae el ruido que ensordece.

La *poesía testimonial* se caracteriza por mostrar las múltiples formas del dolor. A pesar de la dispersión de su emergencia, estas formas tienen en común la intencionalidad de poner al lector en la experiencia de la guerra. No se puede representar el momento exacto en que una bala entra al cuerpo, pero muchas han entrado a diferentes cuerpos y en diferentes momentos de la historia, muchos impactos han estallado. Con ello, se hace necesario entonces indagar en esta relación



cuerpo-dolor-existencia que hay en común y en las formas que representa la poesía testimonial en Colombia.

El lenguaje que dispara, que nos pone en situación del dolor, en la experiencia del cuerpo y las experiencias de la precariedad (Butler 2010). ¿Pero a quién le dispara? Dispara al lector, para conmoverlo y condolerlo con el dolor de otro. También es un lenguaje que dispara al Estado, lo acusa, lo interpela y por eso la mayoría de poemas del corpus habla sobre la muerte, sobre la horrorización, sobre el estado sin entrañas (Rivera Garza, 2015). Por eso, escribir poesía sobre el testimonio se hace desde el impacto y la defensa de la palabra:

¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra? Mi respuesta sigue siendo sí. Porque sí es una palabra diminuta y sagrada y salvaje al mismo tiempo. Porque, francamente, no sé hacer otra cosa. (Rivera Garza 2015, 177)

La cita en mención nos propone la palabra como defensa, como arma y escudo. La palabra ruidosa crea también inmunidad (Esposito 2007), puede interpretarse esta como una intencionalidad de la poesía testimonial, la cual utiliza el mismo *horrorismo* para manifestarse y afectar. Frente a la acumulación anestésica del archivo la poesía genera movimientos, afectos para no olvidar, para inmunizar la anestesia utiliza la articulación entre las imágenes violentas y las imágenes de la naturaleza, la ecología, el resto para reorganizar las posibilidades de duelo, justicia y vida después del trauma.

Así, el resto y la imagen de lo animal, la presencia de los cuerpos mutilados, lo incómodo de las imágenes desde lo que impacta en el cuerpo se entrega como arma, dispara para afectar, para memorizar la intensidad. Esta forma de lenguaje es una estética de lo fragmentario que la naturaleza y lo animal figura, como metáfora, como sinécdoque y metonimia de la vida en el lugar donde no se puede nombrar. No hay palabra para el horror, solo hay resto y ruido de lo animal que se duele, el tono elegíaco aparece para agenciar ese duelo colectivo de la poesía publicada entre 1980 y 2019 y que se muestra como una estética de la sobrevivencia.

Esto no es un dolor individual, sino que se colectiviza, así va de lo íntimo a lo público, entendiendo que aparece la esperanza frente al miedo como una posibilidad de lo póstumo. Dice Espósito (2007) que el miedo no solo paraliza, sino que hace reaccionar por pura sobrevivencia, esta respuesta es la que permite lo póstumo. El poemario está dedicado a quienes vivieron y murieron en el invierno de 1998

en una masacre, también está dedicado a otro poeta activista político asesinado: Joaquín Vizcaíno Vizcaíno.

Este poemario está estructurado en tres partes: la primera parte narra el enfrentamiento entre paramilitares y guerrilleros, y la huida de los protagonistas hacia la ciudad. La segunda parte acápíte nos hace vivir la condición del desplazamiento en la ciudad y la añoranza de los lugares rurales. La tercera parte habla de la esperanza de volver, del desafío de volver como una necesidad existencial.

El título del libro es también un verso de un poema, que se muestra desafiante pues “regresar” implica que quienes los desplazan (los victimarios) pueden estar allí, como otro de los poemas lo dice en el libro. Pero es una resolución que se hace a través del libro, el regreso imaginario, con los perfiles, con los relatos de una crónica que se hace en versos de largo aliento y que motiva el testimonio, es con estos elementos que la voz lírica ejerce toma de posición desde la poesía. El mapa síquico del autor se pone de manifiesto en los poemas desde la afectividad, desde la huella de la guerra reconstruye la huida y el retorno, la sobrevida de las voces espectrales que construye este coloquio. Es importante mencionar que este es el primero poemario del autor, así lo manifiesta en sus crónicas *Oficio de pájaro* (Ariza Navarro, 2014) que también describen lo acontecido. El día en que vio la destrucción lo primero que se le ocurrió, lo que lo motivó a crear, fue la poesía. De esta forma sobrevive al exilio. Así el poemario también manifiesta una suerte de desplazamiento entre las textualidades, entre la lírica y la crónica, entregando un “lirismo documental que tiene su necesidad profunda de una tentativa de no dejar mudo lo inaudito de la historia, nos deja sin voz mientras nos mantenemos impotentes para tomar la palabra por él” (Didi-Huberman 2008, 215), como se lee el poema:

Desesperado
Regresemos a que nos maten, amor.
Tomemos lo que nos queda,
lo poco que nos ha dejado esta ciudad.
Atravesemos el puente
y volvamos a que nos maten.
No olvidemos de llevar con nosotros el vaso cervecero,
la jáquima del burro bayo,
el vino de buen corozo;
el hambre, la sed,
las sandalias usadas
y las ganas que no hubo tiempo de gastar.
Dame un abrazo,
enciende la antorcha de luz que hay en mis ojos



y déjame mirar en los tuyos
la ilusión del regreso.
Preguntémosle a alguien que nos devuelva al camino
de nuestros asesinos y nuestros muertos,
alguien que sepa exactamente
el origen de nuestra primera lucha,
nuestro primer desastre.
Alguien que sepa que hemos regresado para que nos maten.
Por fin, estaremos en casa. (Ariza Navarro 2008,43)

En consonancia con los desplazamientos textuales, noto también cómo los poemarios de los poetas testigo plantean transgresiones genéricas con respecto a los temas épicos, elegiacos, buscando contar la experiencia, el afecto del que están contagiados, en una deliberada forma testimonial que no está estructurada o motivada por la intención de la verdad, pero se ancla en la realidad para constituirse como posibilidad de escritura de la herida, desde el resto. La relación que establecen estos poetas con sus afectos condolidos, la escritura que no cesa de estar en *emboscada* (Rivera Garza 2015; Chaparro 1990), de mirar los restos y apreciar desde allí la vida, lo que se mueve en ella, lo que hace del testimonio literatura entendida como aquello que conmueve y moviliza, desplaza las lógicas de lo concebido como literario, de lo concebido como real y de la opción estética a partir del horror.

Si se hablara de nuevas realidades, tendríamos que decir que los poemas hablan del *realismo póstumo*, en la medida en que se construyen desde una estética de la sobrevivencia ante las condiciones al límite de la guerra, no solo las vividas a nivel íntimo como en el caso de Ariza sino las que se desapropian desde el colectivo para crear con ellas un sentido poético, lo póstumo tiene que ver aquí con lo vivible, como lo afirma Marina Garcés, donde pasamos de la catástrofe a la permanente amenaza.

La *poesía testimonial* como discurso de lo póstumo le responde a la época de la memoria histórica oficializada a través del ambiente de pacificación y posconflicto, pero no hace parte de esta oficialidad, sino que con sus propios lenguajes crean registros memoriales, de lo común, del origen, con la lengua poética del resto. Se vuelve palabra la imagen y quien escribe, poetas testigo, tienen la responsabilidad de organizar los documentos, las representaciones colectivas, que se toman y desapropian de la cultura, pero no dejan de involucrarse afectivamente con la imagen, con la postura del poema, por eso se dice que toman partido en esta política de lo común, de la comunidad en falta (Espósito, 2001).

La polifonía se construye a partir del sentir que moviliza la creación, por ello se habla de ese movimiento entre lo colectivo y lo individual, entre lo lírico y la transgresión lírica con el lenguaje de las imágenes, de lo directo y lo explícito de las violencias, pero también el lirismo renovado en el realismo póstumo, que como señalé anteriormente construye la técnica desapropiativa (Rivera Garza, 2013) y lo político en la elección de las imágenes que hacen el poema testimonial, por ello leemos el libro *Al otro lado de la guerra* (2014) de Fabiola Acosta² como una muestra de este lirismo documental, este está conformado por tres partes, donde se manifiestan emociones como la culpa colectiva y el deseo del retorno al origen común frente a la cotidianidad permanente de la guerra. Esta existencia situada también como manera de registrar allí, lo afectivo, la imagen del estado de la excepción, es traducida en el poema y testimoniada en otro de sus textos:

Existencia

Para volver a ser lo que fuimos debemos
alimentarnos de luz y relámpago
revolotear en el ojo de Dios
sumergirnos en cataclismos
embriagarnos de mañana ardientes
sentirnos selva
tierra
gritar la historia para no repetirla
Para volver a ser lo que fuimos debemos
crecer por dentro como luz filtrada en el dolor
Devorar los días para blanquear la memoria
Conocer el llanto de las estrellas
dividir un relámpago en las venas
Volar cometas con brazos de colores
y luego sentarnos a mirar cómo la tarde va guardando el
sol en un bolsillo. (Acosta 2014, 25)

Este poema utiliza el lirismo íntimo, sin embargo, sus formas dan cuenta de una sentencia moral, ontológica, de la reflexión sobre el deber hacer, sobre la praxis, desde la herida, de llegar al cumplimiento del derecho en la poesía, sobre todo del deber pues se presenta como una forma, antipoética que reconoce un ser que ya no se es. Unos valores y unas formas molares que se estructuran en las imágenes que el poema crea para la sentencia moral, de verbos en infinitivo. El montaje de imágenes sobre la naturaleza, el cuerpo alimentado de luz y la imagen de la selva,

2 Fabiola Acosta (Barranquilla), ha sido invitada como poeta a diferentes eventos literarios nacionales e internacionales en Uruguay, Venezuela y Argentina. Es gestora cultural, tallerista y coordinadora de la Fundación Artística Casa de Hierro, desde donde lidera espacios culturales. Actualmente preside el Consejo de Literatura de Barranquilla, ciudad donde reside.



la tierra que desacraliza la historia, crea la memoria de hecho que utiliza o transgrede la fórmula oficial de la memoria: “para que no se repita” y la vuelve “para volver a ser lo que somos”. Esta lengua desde el resto habla de las ausencias y del despojo. Las imágenes apelan a un lugar colectivo, a la comunalidad del origen, un lugar anterior a los tiempos a los que pide volver. La finalización del poema con el estado contemplativo de la tarde, con la imagen del bolsillo son dos formas que transgreden lo lírico, el ensamblaje entre lo cotidiano y el acto contemplativo, aurático, le responde a lo banal y prosaico de una existencia negada, en este caso, como lo evoca el poemario, la de la violencia.

Adicionalmente el poemario tiene una parte titulada: Las guerras del cuerpo, en ella se expone lo erótico como motivo vital, las imágenes erotizan, colectivizan, ponen cuerpo frente a lo violento, incluso frente a la memoria oficial, tal como se lee la función y la organización de este lirismo documental, así se lee en el poema “Olvido”:

Olvido
Cierra la puerta
deslízate como un león blanco
teje con tu cuerpo de aguja esta noche roja
transforma mi alma antigua en mariposa
resucita tu ser de lázaro unguido en este lecho sin dioses
déjate contemplar en un estallido de sombras. (Acosta 2014, 43)

Lo que acontece después de cerrar las puertas, es precisamente la transformación, el numen ahora mariposa, se da desde esa reorganización de la vida, que invoca la imagen judeocristiana de Lázaro, el leproso, el enfermo cadáver resucitado por Jesús. Aquí, entonces, la posibilidad de erotizar el cadáver, de resucitarlo. El poema nos habla del recuerdo, que es olvido invocado, el estallido de sombras, desdibuja la imagen, desfigura al Cristo mesiánico que salva, que da palabra que sería la posibilidad de recordar, aunque la imagen da la vida, la transformación en mariposa, niega también el recuerdo y, con ello, la posibilidad de salvación a través de la palabra. Del mismo modo la batalla que, más allá de entre los cuerpos, es de Eros frente a Tánatos, se hace más evidente en el poema que titula esta parte del libro:

Las guerras del cuerpo
Enlázate triste en la mitad de la cintura
Devora los fantasmas detenidos en mis piernas
Levanta el aullido inmóvil de los labios
Desciende como un dardo entre la carne
Desata las alas de tu ángel



Vuela minúsculo en este rincón de sábanas
Adelgaza las ansias encogidas en la espalda
Derrama tus ríos de vapor
Estremece tus manos sofocadas
Desata los temblores de mis pies.
Mientras las horas avanzan descalzas, desagarra
las máscaras del cuerpo, entrégame tu olor de bosque solo. (Acosta 2014,
52)

Al leer las imágenes que propone la expresión de lo erótico sobre el yo lírico, es perceptible la fragmentación del cuerpo por las acciones verbales. Podríamos estar reconfigurando esa imagen del cuerpo afectado por la herida, fragmentado para la muerte, y pensar en un cuerpo fragmentado para el goce, para el Eros, con ello el contra discurso frente a la violencia se hace posible.

La última parte del libro se titula “Los tiempos de otras guerras”, está escrita en forma de poema en prosa. Aquí el lirismo se desestructura, para entregarnos una percepción narrativa, sin embargo no se entrega del todo al testimonio, sino que es figurada, metafórica, está cargada de ese relato con lo primigenio que teje todo el libro, a través del cuerpo, de la expresión de las emociones, el retrato del país es más directo, pero no se aleja del universo que ha planteado ese yo lírico expresivo a lo largo de todo el poemario, así encontramos algunos apartados que hablan de este país, que se duelen, y que se hace literario:

¿Se necesita estar loca para escuchar al universo contar sus hazañas? La verdad es que estoy aquí en esta gran casa de sonidos huecos: mientras mezo mis lamentos, le sigo desde mi órbita custodiada de ojos y de luces, desde donde logro ver indígenas de miradas lánguidas colocados en los dedos de la suerte, con sus hijos acuestas, dejando la melancolía tirada en las calles y el retrato de un país muerto; un país enredado en los pies de la guerra, revoloteando en un tiempo indiferente y trasnochado de tantas madrugadas disfrazadas y de tantas mañanas frías. (Acosta 2014, 55)

También este poema en prosa arrastra la crítica, la reflexión sobre lo póstumo, desdibuja racionalmente, desde lo afectivo, cualquier posibilidad de salvación y quita la religiosidad teológica a la apuesta poética, en cambio sí hace una crítica donde se retrata lo burocrático estatal de la memoria, a través de las imágenes que la prosa convoca, para enmarcar esta realidad póstuma:

Son tiempos de miseria, de abandono. Ya nadie mira al cielo para pedir al creador, ni abajo para encontrar billetes. Todos vamos mirando de frente como los monumentos. No queremos mirar al otro, ni a los lados. Todo asusta, hasta el niño que responde con un zapatazo a su mamá, y el joven con un “madrazo” a quien ose corregirle. El futuro no es de ellos. Porque ni siquiera saben que



existen. El futuro es de la esperanza, pero ella está cautiva en los escritorios de turno, embriagada de discursos facilistas con ojos de miedo y un Cristo en la boca. (Acosta 2014, 61)

En esta última imagen sellamos el poemario con un largo silencio que motiva a la reflexión, a la búsqueda de esa reflexividad y sacralidad de la vida. Las imágenes sobre la muerte, sobre el documento testimonial no son las más directas, en cambio se configuran en todo lo primigenio que la poesía, como lengua de origen, posibilita; he allí la sobrevivencia y la utilización de la lengua en común del resto, de su intervención desde lo expresivo en un montaje de reminiscencias.

Leo ahora, en esta clave de *lirismo documental* al poeta Fernando Núñez³ quien en su libro *Alarmas Armadas* (2016) utiliza otro tipo de expresión lírica, que pudiera pensarse disímil, para crear los movimientos, los montajes de la memoria colectiva, para poetizar desde la política común, con la lengua literaria del resto. Sin embargo, encuentro que la expresión metafórica de su razón poética conserva esa necesidad de contar lo inenarrable y la función dialógica que se señala a partir de la textualidad del montaje de las imágenes.

El libro en cuestión está conformado por 64 poemas que retratan el país violento en medio del posconflicto, puede considerársele un archivo de perfiles, donde no solo aparecen los actores, sino todos los elementos que conforman el *estado de excepción*, toda la variedad de imágenes que hacen parte del país en combate y en condición póstuma, así también lo interpreta Teobaldo Noriega quien escribe el prólogo presentando el libro:

“Están aquí las víctimas y sus victimarios, marcados todos por el inefable signo de la derrota” (...) “Están todos, conformando el degradado espectáculo de un país que por encima de la carnavalizada realidad de su realismo mágico distintivo, y su absurda violencia cae en la irónica paradoja de ser considerado por algunos cuestionables métodos evaluativos: “uno de los pueblos más felices del mundo”. (Noriega en Núñez 2016, 14)

A pesar de que coincido con la lectura de Noriega, quiero detenerme en la construcción de perfiles, como técnica periodística que se le atribuye sobre todo a la crónica, que hace de estos poemas testimoniales un montaje de imágenes desde el tratamiento del lirismo documental. En esto voy a basar mi lectura, atendiendo a los movimientos o desplazamientos genéricos que he notado como característicos de la poesía testimonial colombiana y, desde luego, a la producción condolidada que tiene el poemario como motivo de escritura del mismo. De este modo, también

3 Fernando Núñez (Aracataca, Magdalena, 1943), reside en Santa Marta, es biólogo y ha sido profesor universitario durante más de veinte años, ha escrito cinco libros de poemas que combinan la ciencia y la poesía. *Alarmas Armadas* (2016), es su último poemario el cual coincide con la consolidación de los Acuerdos de paz entre las guerrillas de las F.A.R.C. y el gobierno colombiano.

como temas de ese realismo póstumo aparecen perfilados la corrupción y la falta de justicia con la que opera el que asesina, todos ingredientes del mismo retrato de la degradación de la subjetividad humana, la condolencia implica saber nombrar el rostro y acusarlo, señalar lo universal de este rostro de quien mata, indistintamente de que se trate de un culpable que se pueda reconocer en cualquiera y en nadie al mismo tiempo, para hacer justicia nombrando, perfilando, enunciando lo que se sabe de matar. En lo imperceptible que se vuelve importante de leer, en los silencios de la lengua del resto o lengua del testimonio, como dice Agamben (2000), aparecen también los poemas anti-épicos, uno de ellos es “El sospechoso”, que se lee a continuación:

El sospechoso
Examinaron el asunto y concluyeron:
“hay que aplicar el infalible método
de imponer nuestra verdad a sangre y fuego”
Arrasaron campos
sometieron pueblos
tiñeron con sangre el suelo y el agua.
El enemigo se vio precisado
a dar respuestas de igual contundencia.
La gente de paz fue sitiada
por ambos extremos,
y con frecuencia secuestrada o muerta.
En su sabio entender los contendientes
dieron en condenar lo neutro.
“Es un engaño la imparcialidad”-dijeron-
e invocaron la vieja sentencia:
estás conmigo o estás en mi contra.
Los pacíficos, mansos, desarmados
se convirtieron en los enemigos.
Adoptaron los verdugos el cobarde recurso
de no confrontar al temido oponente,
dirigir el ataque hacia el inerme,
el neutral, desde siempre el sospechoso. (Núñez 2016, 24)

El sospechoso es todo aquel que transgreda el orden del estado de excepción, el necroestado y la gestión de multitudes. Todo aquel que pueda regresar a que lo maten, todo aquel que se exprese eróticamente para agenciar los cuerpos, todo aquel que toma posición disponiendo las imágenes para buscar un lenguaje desde el resto, para poder decir.



El documento de la Colombia sitiada, de las distintas maneras de la guerra y su degradación en la vivencia del común es retratado intensamente en este poemario, se exhibe sin pudor toda imagen de lo que no se quiere ver, con ello el afecto de la rabia, de la indignación y la desesperanza se retratan a la par que el poemario transcurre sus páginas con el montaje que perfila el documento del dolor banalizado de la violencia en el país.

No hay épica de héroes que han ganado batallas en estas páginas, a pesar de que Galeano (1997) en *Polen y escopetas* habla de estas manifestaciones en la poesía política colombiana del siglo XX, en estos poemarios no hay tales exaltaciones, porque se registra la sensibilidad de los sin parte (Ranciére 2001), fuera de todo partido e ideología, la estética está poniendo de manifiesto allí el sufriente, que logra ser sacado de esa condición a partir de la palabra, del lenguaje poético del resto, del colectivo de los cuerpos en medio y después de la destrucción, estos retratos ponen de manifiesto el Estado social de derechos fallido, a nivel jurídico, humano, natural, subjetivo y colectivo.

Es entonces que hayo en este contar la historia, en esta forma no oficial de contar lo sucedido, ni siquiera verídica, una forma lírica en el sentido de su expresión, en lo que tiene que ver con el ritmo lírico, pero hasta ahora podemos ver como se cumple la función de la poesía testimonial que se vale de la lengua del resto para buscar un lenguaje que pueda contar, que pueda hacer memoria común, aún del trauma, para que no se repita. Es esta poesía testimonial con sus montajes y líricas documentales, la que retrata la historia de la violencia en un momento donde el discurso oficial se estructura bajo otras lógicas, la poesía con su razón poética da cuenta del sentir, de los afectos, de la sobrevivencia en común. Pero también se ocupa, da cuenta y usa el lenguaje del horror banalizado para exhibir la necropolítica, para poner en ojos del lector la conmoción y lo que resta y así movilizar los afectos, hacer sensible, como en el siguiente poema:

Vine a Matar
He venido a matar a este hombre.
Se me ha pagado para hacerlo.
Al fin y al cabo, de eso vivo.
Morirá de un solo tiro certero.
Juro que no será dramático,
tampoco doloroso.
En un segundo relampagueante
ha de caer bien muerto.
Por esa irrefragable bala
sé que dejaré de ser yo
para convertirme en el asesino.



Él, a la sombra de la muerte
habrá adquirido la virtud de víctima
Nunca estuvo en mis manos
ni en sus manos o su mente decidir.
Aquí nada ha sido voluntario.
Simple: él nació para morir así,
yo fui escogido desde antes de ser
para cumplir ese fatal designio.
No soy héroe, tampoco culpable.
Él no debe ser compadecido,
no se compadece al destino. (Núñez 2016, 105)

Este es uno de los pocos poemas del libro que se enuncian en primera persona, desde el yo lírico se puede entender la mente del asesino, esta mirada no es celebrada, es una reflexión, un monólogo interior si se quiere, que nos permite sentir en nuestro propio yo lector el momento exacto de la primera vez que alguien va a matar. Nos cuenta una historia con las imágenes, el signo de la fatalidad y el desdecirse ni héroe, ni culpable, no es un poema que apela a la compasión, sino que se juega con la banalidad de la violencia, de matar para, aniquilando cualquier rastro o moral, expresar justamente la sentencia moral, invirtiendo la mirada, el montaje logra expresar lo que el retrato del asesino y su destino fatal frente a la víctima sienten, y no entender, pero sí sentir el horror, la presencia de todo lo póstumo y la ruina de lo humano, el despojo absoluto y el crimen como parte de la cultura y de lo imposible de sentir. Estas críticas a lo banalizado de la violencia se hacen visibles en los poemas al país, como el siguiente:

Dos países
Este es el país que me han dado:
mares de esmeralda y lapislázuli,
el verde adherido a la piel de montañas
y con ellas fundida la corteza del tiempo.
Ciudades de covachas y emergentes palacios,
manchadas de güeros, agobiadas de miseria;
reyes de la impostura forrados de dinero;
princesas de alta moda, íconos de lo frívolo,
reinas del espectáculo, hadas de lo ligero;
delfines de feudos politiqueros,
negociantes del erario y el voto,
traficantes de influencias y ficticios oficios
expertos en intercambio de favorcillos
y en peculado, soborno, prevaricato,



fieles devotos de la dulce vida.
Dignidades y cargos transmitidos
por monárquica sucesión de descendencia.
En el reverso de esta desigual moneda
se confunden los desposeídos de derechos,
los escogidos por el no, el jamás, el nunca;
lánguidas imágenes de la inanición,
blanco de caries y disentería,
refugio predilecto de parásitos.
No conocieron un aula de clases,
sólo oyeron el “no hay”, “no califica”
cuando su fuerza o talento ofrecieron.
La vida al desamparo y crueldad de la calle...
Yo no nací en un país
soy ciudadano
de dos mundos diversos. (Núñez 2016, 107-108)

En este poema se logra enunciar la multiplicidad de formas criminales sutiles que la cultura colombiana dinamiza en su cotidianidad a partir de la construcción de la violencia generalizada. Llama la atención las referencias a los momentos de posconflicto donde durante el plebiscito por la paz la mayoría respondió que no estaba de acuerdo con la implementación de los acuerdos. Esta figura retórica, prosaica, aparece allí como referencia a la realidad social, al mismo tiempo que lee críticamente a partir de este retrato-montaje de la cultura, dibuja no solo un país casi que, a contraluz, a contrapelo de sus normas y aspiraciones, funcional a sus vicios y corrupciones, en los últimos versos reorganiza la vida en ese otro mundo, que es el de la norma y de la vida vivible, según se deja leer. Pero no todos los montajes son estos retratos casi reportajes de la realidad y sus mezclas con lo poético para cargar de expresión crítica al testimonio, también están los poemas que, desde una textualidad figurativa, me dicen sobre la dificultad de encontrar esos restos, ese lenguaje para escribir, como lo leo en el siguiente:

Torpe recelo
El colorido pájaro traduce en su canción
el lenguaje del viento,
la voz interior de la flor,
la lengua de cristal del agua;
volutas de sol desprende
su laringe afinada
en ensalmos de embrujo.
Si el hombre tuviera inscrita en sus genes



una canción de gloria
insignia de la especie,
reconociera al otro
en cualquier lugar del orbe.
Quizás así pudiera
librarse del rudimentario
apego al territorio:
que no hay amor de terruños,
que un hombre se naturaliza
donde plante su planta
que el origen lo marca
una sola raíz,
que las huellas desnudas
de errantes simios-hombres
fueron la ruta
que confirmó la Historia,
donde todos confluimos
como uno solo
para apartarnos más tarde.
Aislados, sedentarios,
creamos lenguas,
encerramos países.
Después, más allá, con acre recelo
nos negamos a reconocernos,
con todo el coraje rechazamos al otro,
esa alterna versión de nosotros. (Núñez 2016, 110)

Nos habla este poema de esa lengua de origen que está en el reconocimiento del otro como parte de sí, de lo comunal que nos liga, de la falta también del vínculo por la prevalecencia a la propiedad privada, al territorio, a la monolingua del capitalismo como sistema imperante, del narcopoder como economía de guerra instaurada; la poesía se vuelve una política para la emancipación, como lo dicen los versos que hablan de librarse de ese apego a la propiedad, en cambio el origen aquí se vuelve en posibilidad de reorganizar la vida, como sentencia de lo posible, de lo vivible, pero fallido en la Historia, como reconocimiento de lo común de la existencia sitiada, por la negación de lo común, que en ojos del lector se lee como una reflexión moral, no mesiánica, sino para sobrevivir con la poesía y su lengua que se busca en lo natural.



Conclusiones

A manera de conclusión dejo las siguientes ideas que resultan de este breve cotejo entre los tres autores y sus poemarios. La *estética testimonial* en la poesía está caracterizada por el *lirismo documental* que tiene sus motivaciones en la toma de posición de quienes escriben sobre la vivencia social de la guerra. En los tres poemarios, las formas líricas se disponen para mostrar a los lectores, no solo las imágenes y el documento de la violencia y las necropolíticas estatales en Colombia, sino también los afectos que circulan en el discurso y que movilizan una memoria, que pone en presente la vivencia y la sobrevivencia ante la guerra.

La *poesía testimonial* en el Caribe colombiano interpela el problema de la guerra en el país. Así, un problema tan localizado como la masacre de La Avianca en 1998, y las muertes sistemáticas de personas en esta población, deviene un documento colectivo que se extiende a cualquier hecho parecido en cualquier parte del territorio. Al mismo tiempo, la expresión lírica de lo íntimo, hace que le poemario funcione como documento del duelo colectivo, manifiesta la tristeza social y con ello le otorga al discurso poético un lugar dentro del panorama de los discursos sobre la memoria y la violencia que circulan en la época en el contexto colombiano. La poesía se vuelve un documento que moviliza y conmociona para recordar lo ocurrido y para decir abiertamente desde esa búsqueda de lenguaje, desde la lengua del testimonio o lengua del resto, que en este país se sobrevive a pesar de la destrucción.

Las condiciones políticas del discurso poético testimonial crean vínculos comunales entre los interlocutores del testimonio existencial, lo común de la falta es lo que enlaza lo afectivo en estos poemas, el reconocimiento de esta falta genera lazos políticos de sensibilidad alrededor de la vivencia de la guerra, por tanto, también ejercen resistencia política frente a lo desvinculante y fragmentario de la destrucción. La imposibilidad de dar palabra al trauma hace que la poesía entregue su lenguaje literario, su producción testimonial desde la poesía, con ello también genera formas de representación que, si bien no hacen referencia al Caribe específicamente, sí hablan desde los lugares de quienes sufren la desigualdad, la neocolonización y la gestión de multitudes. Habría que pensar en un análisis que considere otros poemarios en el país donde esa búsqueda de lenguaje incluya las maneras de presentar los hechos acontecidos en el territorio.

Bibliografía

- Acosta, Fabiola. *Al otro lado de la guerra*. Ibagué: Caza de libros, 2014.
- Agamben, Giorgio. *Agamben, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz. El Archivo y el testigo. Homo sacer III*. Madrid: Pre-textos, 2000.
- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- Ariza Navarro, Adolfo. *Regresemos a que nos maten amor*. Santa Marta D.T.C.H.: Secretaría de cultura de Santa Marta, 2008.
- Bordelois, Ivonne. *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós, 2010.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *La tradición de la pobreza*. En *La tradición de la pobreza*, de Juan Gustavo Cobo Borda, 133-151. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.
- Chaparro, Julio Daniel. *Una generación emboscada*. *Revista puesto de combate*, No 43, año XVII, 1990: 27-29.
- Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Madrid: Amorrortu Editores, 2007.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Ediciones El huaco, 1976.
- Latorre Restrepo, Sergio. *Conflicto armado y transición hacia el posconflicto. Una aproximación desde el Caribe*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2018.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica. Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina, 2006.
- Núñez, Fernando. *Alarmas almadas*. Ottawa: Lugar común editorial, 2016.
- Pécaut, Daniel. «Reflexiones sobre la violencia en Colombia.» En *Violencia, Guerra y Paz: Una mirada desde las ciencias humanas*, de Darío Henao Restrepo y A. Papachini María Victoria Estrada, 213-245. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2001.



- Posada, Consuelo. «Mirada política a las primeras recopilaciones de poesía popular en los años cuarenta» *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 6, enero-junio, 2000: 50-65.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del zorzal, 2011.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles*. México D.F. México D.F.: Ensayo. Tusquets Editores, 2013.
- Urbanski, Edmund Stephen. «La realidad hispanoamericana en la poesía testimonial. *Actas II. AIH. Centro Virtual Cervantes*, 1965: 643-653.
- Vivas, Selnich. «Reflexiones sobre la poesía y la guerra.». *Revista ASAB*, Vol. 3, 2001: 16-27.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.





LITERATURA



**Laura Fuentes
Belgrave**
Directora Revista
Ístmica

Antigua luna (2017) de Magda Zavala

Ancient Moon (2017) by Magda Zavala

La ciudad de Antigua, en Guatemala, ha sido y continúa siendo evocada a través de la palabra diluida en la historia y la memoria. Prueba de ello es el libro *Poesía-documento*, titulado *Antigua Luna* (2017), de la escritora costarricense Magda Zavala, publicado en 2017 por la editorial Letra Maya, dentro de la Colección Kayab, en Costa Rica. Este poemario, dividido en tres secciones; *I. Capital de los Confines*, *II. Espacios y voces* y *III. La visitante*, recoge entre sus versos los resabios coloniales de un pasado épico, que convive con un presente transnacional y postmoderno. Ahí es donde los cimientos indígenas sostienen identidades en permanente reconstrucción, aprendida a través de cinco siglos de sobrevivencia en la desigualdad.

De *Antigua Luna* (2017), en esta edición N. 26 de *Ístmica*, reproducimos tres poemas pertenecientes a la segunda sección del libro, donde el despojo histórico y el avance mercantil, la guerra interna y la paz firmada, se abrazan en la realidad vivida.



La poeta y narradora Magda Zavala, es también investigadora especialista en literatura centroamericana, así como filóloga y educadora graduada de la Universidad de Costa Rica. Obtuvo una Maestría en la Universidad de Lyon II, en Francia, y un Doctorado en Letras de la Universidad de Lovaina la Nueva, en Bélgica. Sus publicaciones literarias son: *Desconciertos en un jardín tropical* (novela, 1999), *Tríptico de las mareas* (poesía, 2010) y *Antigua Luna* (poesía, 2017). En el campo académico ha publicado: *Con mano de mujer. Antología de poetisas centroamericanas contemporáneas [1970-2008]* (2011); y en coautoría: *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central* (con Consuelo Meza Márquez, 2015), *Literaturas indígenas de América Central* (2002), e *Historiografía literaria de América Central* (1995), ambos en coautoría con Seidy Araya.

Fue fundadora de la Revista Ístmica y su primera directora en 1994, así como también fue promotora, fundadora y primera directora de otras instituciones académicas y literarias, como la Maestría en Cultura Centroamericana de la Universidad Nacional (UNA, Costa Rica), el Doctorado en letras y Artes en América Central (DILAAC, UNA, Costa Rica), la Fundación INTERARTES (2011-2017) y la Asociación Costarricense de Escritoras (2014-2016), de la que fue promotora y parte del equipo fundador. Fue académica de la Universidad Nacional de Costa Rica y profesora invitada en Noruega, Canadá, Guatemala y Nicaragua.

Huipiles

Apilados en desorden,
con sus constelaciones geométricas
del jaguar y la serpiente,
del infinito y sus entresijos,
los huipiles usados,
refugio del frío,
marcadores de las eras
(como en la cuenta larga,
en la cuenta corta,
el tiempo),
se venden.

Se ofrecen estas sombras,
de colores ya apagados,
antes abrigos
en cuerpos cakchiqueles
y quichés,
torsos tzutujiles,



Laura Fuentes Belgrave
Antigua Luna (2017) de Magda Zavala

espaldas pokonchís o pokomames,
pechos ixiles,
chortís y kekchíes.

Los viejos testigos del frío
y del hambre,
de tanta pena,
en el mercado de Antigua
se venden.

(Tomado del poemario: *Antigua Luna* 2017, 42).

Silencio y desmemoria

Que el tiempo no olvide
los rostros masacrados,
lo digo yo que viví la guerra.
Que el silencio no extienda
un perdón impúdico
sobre los culpables,
que la vista gorda
pierda pronto sus cómplices,
que los gritos de dolor
lleguen a los oídos de los sin escucha,
que la Comisión de la Verdad
no se extinga,
que la Memoria del silencio siga hablando,
que nazcan niñas con banderas blancas en los ojos
y nunca desistan,
que se acabe el yo soy grande
y vos pequeño,
el soy blanco y vos morena,
el tengo poder
y vos lo sufrís,
el soy fuerte
y vos tan disminuido,
el soy águila
y vos cachorro
sin nido.

(Tomado del poemario: *Antigua Luna* 2017, 51).



ISSN 1023-0890
EISSN 2215-471X
Número 26 • Julio-Diciembre 2020

Kaibil

Balam, Balam
Kaibil mam
con la fuerza y la astucia de dos tigres.

El diente del miedo sin retenes
horadó los muros del templo mayor,
las aceras ya rotas,
el corazón del parque central
y los hoteles;
llegó, sin más, a restaurantes
bares y comercios
y otras tiendas para residentes;
también deambuló por las escuelas
y los campos,
por las casas aisladas del despoblado,
atravesando riachuelos,
sin respeto a la propiedad privada.
Sacó su aliento por las alcantarillas
y anidó en las sacristías.

El miedo tiene una lengua suprema
en Guatemala.

El miedo, a veces, avisa.
Un kaibil entrenado por inteligencias múltiples
testimonia sus hazañas.

El ojo de felino se enciende en la oscuridad,
permanece,
adecua su oficio.

(Tomado del poemario: *Antigua Luna* 2017, 52).





ARTES VISUALES



Silvia Gianni
*Università di
Milano-Bicocca
Italia*

Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos

Absence that calls, presence that responds. Showing emptiness, materializing enforced disappearance: affection and intimacy in two Central American documentaries

RESUMEN

El estudio analiza el tema de la desaparición forzada centroamericana a través del documental de Tatiana Huezo, *Ausencias* (2015), y el de Marcela Zamora, *El cuarto de los huesos* (2005). Mi enfoque hace hincapié en el vínculo vivo y dinámico que se establece entre los seres ausentes –los desaparecidos por una de las múltiples formas de violencia que sacude Centroamérica–, los presentes que los esperan y buscan, y los receptores del documental.

Me acerco al trauma y a la memoria por medio del cuerpo, el afecto, las emociones y la intimidad de los familiares de los desaparecidos, ampliando así el abanico de miradas y relatos sobre el trauma y la memoria, de manera tal que el duelo no constituya la única modalidad afectiva con la que reflexionar sobre estos aspectos, sino que represente solo una de las modalidades de la carga afectiva que se desata en la relación entre ausentes, presentes y espectadores.

Palabras clave: Desaparición forzada, violencia, afecto, intimidad, documentales centroamericanos



ABSTRACT

The article analyzes the issue of forced disappearance in Central American through the documentaries *Ausencias (Absences)* (2015) by Tatiana Huezo, and *El cuarto de los huesos (The Room of the Bones)* (2005) by Marcela Zamora. My approach emphasizes the vibrant and dynamic link that is established between those disappeared by one of the multiple forms of violence that shakes Central America, those present who wait and look for them, and the spectators who have watched for the documentaries.

I approach trauma and memory by looking at the bodies, affections, emotions and intimacy of the families of the disappeared, thus expanding the range of perspectives and stories about trauma and memory. From this study, it emerges that mourning does not constitute the only affective modality with which to reflect on these aspects, but it only represents one of the modalities of the affective charge that is unleashed in the relationship between absent, present and spectators.

Keywords: Enforced disappearance, violence, affection, intimacy, Central American documentaries

Los materiales que testimonian la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos, los familiares que atraviesan la región centroamericana y México para encontrar alguna pista del ser querido ausente, las diferentes formas de organización que los aglutinan, las exhumaciones de las fosas comunes, así como el trabajo de los médicos forenses para la identificación de los restos, constituyen la base para una producción estética que implementa, cuando no fundamenta, el trabajo de documentación sobre el fenómeno de la desaparición forzada causada por las diversas manifestaciones de violencia que afligen las sociedades latinoamericanas. Buscar al desaparecido, unirse en este esfuerzo, convierte el dolor privado en un dolor público. Múltiples son las representaciones de esto; si bien las diferentes creaciones estéticas sobre este aspecto representan una forma de resistencia frente al olvido, de denuncia y reclamo de justicia, considero importante detenernos en el vínculo ‘vivo y dinámico’ que se establece entre los ausentes y los presentes: la potencia del afecto permite que se desplace el *locus* del cuerpo –buscado o exhumado– del desaparecido al cuerpo de quien lo busca, ya que este encarna la vivencia y el dolor de la pérdida. En este modo el vacío se vuelve a llenar con las acciones de quienes lo denuncian o solo enuncian¹, creando así un nuevo mundo donde el afecto hace posible que se materialice la ausencia.

Con esta mirada analizo el documental de Tatiana Huezo, *Ausencias* (2015) y el de Marcela Zamora, *El cuarto de los huesos* (2015), para evidenciar el papel primordial que juega el afecto al determinar la relación entre los cuerpos, el entorno y los demás. Una corporalidad hecha de ausencias en el primer caso, y de huesos,

1 Gustavo Buntix, <<Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas (Fragmentos)>>, en *El Siluetazo*, eds. Ana Longoni, Gustavo Bruzzone (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 261.

en el segundo, que se plasma a través de cuerpos capaces de transmitir intensidades, de afectar y ser afectados y cuya representación filmica contribuye a profundizar y ampliar el trabajo sobre memorias. En ambos documentales me enfoco no solo en el duelo como principal modalidad afectiva –como ocurre en muchas producciones sobre memorias centroamericanas– sino que me interesa escudriñar un prisma de relaciones ‘vivas’ tejidas entre los que no están, los que buscan y esperan a sus seres queridos y los espectadores que asisten a la proyección. En este modo el trabajo sobre la memoria –como argumenta Yansi Pérez² refiriéndose a la producción estética del istmo– hace posible imaginar otra geometría de las pasiones y otras formas de narrar la reflexión sobre el trauma y la memoria en sociedades plagadas por una violencia que se expresa a través de diferentes rostros: guerra, crimen organizado, tráfico de personas, asesinato de mujeres, entre otros.

Ausencias (2015) y *El cuarto de los huesos* (2005) constituyen una muestra del papel que está desempeñando la producción filmográfica centroamericana en el trabajo de la memoria y en la representación del sujeto sufriente; *Huezo* (2015) y *Zamora* (2005) dirigen su mirada hacia la intimidad de los protagonistas, logrando expresar el vínculo afectivo entre el familiar que busca y el ser querido ausente, y entre ellos y el espectador. Una intimidad que, antes de ir a la pantalla, ha empezado a establecerse entre las personas entrevistadas y las documentalistas que han quedado expuestas a la intensidad del relato.

El afecto conforma una dimensión fundamental de la intimidad: esta se expresa mediante un lenguaje hecho de silencios, omisiones y elipsis, que requiere que el espectador se implique para llenar los espacios vacíos, lo no dicho, porque la intimidad es una afectividad compartida. Por esto es importante detenerse en los silencios, en lo no expresado, en las frases escuetas, en la voz y en el lenguaje figurado que comunica sin decir. Deteniéndonos en la expresividad, en el rostro, la ambientación, la voz, las pausas y las elipsis, se crea una suerte de sintonía entre el protagonista y el receptor: el dolor de la pérdida se traslada al espectador, que ha entrado a ser parte de la intimidad de las protagonistas.

El testimonio de los que buscan a sus deudos pone en movimiento las memorias; estas, moviéndose, afectan, impactan, perturban e implican. Los ausentes vuelven así a circular afectiva y materialmente entre los vivos que habitan la misma ausencia de sentido que envuelve la desaparición, lo que da origen a una narración del sinsentido, anclada en la vacuidad, lo inasimilable, el agujero.

2 Yansi Pérez, *Más allá del duelo. Otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica* (San Salvador: UCA Editores, 2019), X.



Materializar las ausencias, narrar el sinsentido

En el poemario de Sara Uribe *Antígonas González* (2012)³, la autora hace relatar a la protagonista, hermana del desaparecido Tadeo, el trauma de la desaparición y la ausencia de sentido que alberga en esta. En su reflexión emerge la disolución del orden conocido, el derrumbe de la lógica que había guiado, hasta ese momento, su estar en el mundo:

Yo me quedé pensando en el verbo desaparecer. Ellos dijeron: Tadeo no aparece y yo pensé en el mago que iba a nuestra primaria. [...] Desaparecer siempre fue para mí un acto de prestidigitadores. Alguien desaparecía algo y luego lo volvía a aparecer⁴.

Al evocar un recuerdo aparentemente pueril, *Antígonas González* (2012) nos transmite el sentido de desarreglo personal y social que produce la desaparición forzada. El mundo que la rodea se ha desordenado y ha perdido toda lógica. No hay explicación alguna que dé sentido al hecho de que alguien te haga desaparecer; si el ciclo mágico del presidigitador se rompe –y este era el ciclo que los espectadores acostumbraban compartir con el ilusionista– todo se desmorona. La ilusión creada por el mago se vuelve desilusión y desconcierto. El vacío impera, la confusión reina.

La pérdida de sentido que produce la desaparición deja un hueco incolmable, un agotamiento psíquico y hasta físico provocado por un duelo congelado⁵ que impone vivir en un presente extendido que impide vislumbrar el futuro. La ambigüedad de la pérdida no permite que los familiares de un desaparecido avancen en la reorganización de su vida después de la pérdida, lo que lleva a la imposibilidad de cerrar el proceso de duelo.

Las madres, las mujeres y las familiares de los desaparecidos son todas Antígonas que no descansan hasta encontrar a su ser querido, vivo o muerto. Más que un trauma, la desaparición puede considerarse una catástrofe, porque se trata de una

3 En la sección de cierre del poemario <<Notas finales y referencias>>, Uribe aclara la génesis y las referencias de su obra: “*Antígona González* es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas” (Uribe, *Antígona González...*, 103). Uribe aclara que en su obra hace converger poesía, testimonios, textos académicos, crónicas periodísticas y citas de la *Antígona* de Sófocles, de *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, fragmentos de *El grito de Antígona* de Judith Butler, de *Antígonas o la elección* de Margerite Yourcenar.

4 Sara Uribe, *Antígona González* (Oaxaca de Juárez: Sur+, 2012), 18.

5 Para Boss (2001) la desaparición forzada de un ser amado genera un clima de incertidumbre sobre su destino, esto imposibilita el cierre del ciclo y el desarrollo normal de la vida. Boss (2001) define este tipo de desaparición como pérdida ambigua, pues la ambigüedad en una pérdida deriva de la falta de información de la persona cuando esta se encuentra ausente físicamente o deriva de la percepción conflictiva que tiene la familia sobre qué miembros son considerados como presentes o ausentes en el círculo íntimo.

herida más profunda y duradera que un evento, una inestabilidad estable, un “desajuste permanente entre palabras y cosas convertido en estructura”⁶. Es la quiebra de la lógica, de los marcos interpretativos que dan consistencia al mundo, que lo atrapan, lo etiquetan y lo ordenan. Llegados a este abismo, ningún lenguaje acude al rescate de las cosas, y esta quiebra se consolida. Las palabras no significan, los signos ya no refieren; la desaparición forzada de personas destroza todo esto: “la identidad civilizada, el lenguaje moderno, la relación entre ambos”⁷. Quienes habitan el vacío reconocen que la catástrofe se ha institucionalizado como “un lugar estable y habitable”⁸.

Dentro de este lugar de quiebra, detenernos en la intensidad del afecto hace posible devolver vigor y vida a lo que parece definitivamente perdido. Cada presente encarna la historia del ausente, el cuerpo del desaparecido. Por esto concentrarse en el cuerpo surcado por la ausencia, el cuerpo que está aquí y ahora, permite incorporar y ser parte de la relación con los ausentes. El espectador se involucra. El carácter afectivo de la experiencia del sufrimiento potencia la afección; la intensidad se extiende y alcanza los cuerpos de quienes ven y escuchan los testimonios de los que buscan a sus amados. Se forma así un cuerpo más grande que comparte el mismo “territorio” del padecimiento, dando origen a la constitución de una comunidad emocional basada en el dolor, donde el dolor propio se encuentra con el dolor ajeno y hace posible una vida más allá del dolor⁹.

La expresividad no verbal del cuerpo, los silencios que encierran significados son aspectos sustanciales en la conformación de la intimidad, porque no tenemos intimidad por lo que decimos, sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos. Es, como afirma Pardo (1999), lo que se comunica implícitamente en todo acto lingüístico humano¹⁰. En cuanto efecto del lenguaje¹¹, la intimidad no solamente no excluye a los otros, sino que, por el contrario, presupone una comunidad, implícita, donde lo íntimo y lo público muestran que cada uno de ellos es al mismo tiempo el límite y la condición de posibilidad del otro. La intimidad, en tanto proceso relacional, implica por tanto compartir¹²,

6 Giorgio Gatti, <<De un continente a otro: el desaparecido transnacional, la cultura humanitaria y las víctimas totales en tiempos de guerra global>> *Política y Sociedad*, vol. 48 (3), (2011): 37.

7 Gatti, «De un continente a otro...», 38.

8 Gatti, «De un continente a otro...», 147.

9 Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidad del dolor* (Córdoba: Documenta/Escénicas, 2013).

10 José Luis Pardo, *La intimidad* (Valencia: Pretextos, 1999), 127.

11 “La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir. O sea, como la resonancia del lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser” (Pardo, *La intimidad...*, 55).

12 David Roche, Schmitt-Pitiot, Isabelle. <<I Feel Different Inside: An Introduction to Intimacy in English Language Cinema>>. En *Intimacy in Cinema: Critical Essays on English Language Films*. Roche, D., Schmitt-Pitiot, I. (eds). (Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2014), 8.



Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos

puesto que está caracterizada por un binarismo que se basa en un dentro y un fuera, superficie y profundidad, público y privado, sí mismos y otros.

El espectador mira las imágenes en la pantalla y escucha la voz no en término de representación, sino de encarnación, porque el afecto es algo que no se puede comunicar con exactitud a través del lenguaje, sino mediante fuerzas corporales intangibles que producen efectos políticos y estéticos tangibles; son cuerpos que toman forma con la acumulación de comportamientos y orientaciones hacia el mundo, como un inventario de intensidades y sensaciones¹³.

Con esta perspectiva me acerco a *Ausencias* (2015), cortometraje de 27 minutos, cuya protagonista, Lulú, relata su vida después de la desaparición de su marido y de su hijo de solo 8 años; asimismo, analizo *El cuarto de los huesos* (2005) donde las madres, las abuelas y las familiares de los desaparecidos buscan a sus seres queridos en el Instituto de Medicina Legal de San Salvador y al buscarlos vuelven, o intentan volver, a dar vida a los huesos de sus deudos.

Habitar el vacío: *Ausencias* (2015) de Tatiana Huevo

Ausencias (2015) es la historia de Lulú, mujer de Saltillo, México, esposa y madre de desaparecidos por el crimen organizado. Una mañana su marido Gerardo y el hermano de este se dirigían en coche a Monterrey; con ellos viajaba también Brandon, el hijo de 8 años de Lulú. Fueron interceptados por otro vehículo cuyos ocupantes se llevaron a todos. De este “levantamiento”, como suelen llamar a las desapariciones, solo ha quedado un zapato manchado de sangre. Nada más. Huevo decide no brindar mayores informaciones al respecto, tampoco opta por dar espacio a posibles hipótesis sobre el porqué de la desaparición: como ya se ha dicho, no hay razón que pueda servir de explicación para esta catástrofe. Lo que le interesa es crear un vínculo que acomune en la intensidad del afecto a Lulú y sus espectadores. Solo sabemos que el “levantamiento” ocurrió cuatro años y cuatro meses antes del rodaje del documental, de lo que se deduce que Brandon ya tendría, en el momento de la filmación, 12 años.

13 Gregory Seighworth, Gregg, Melissa. <<An Inventory of Shimmers>>. En *The Affect Theory Reader* (Durham, NC: Duke Press, 2010), 13.

Figura 1. Fotograma de *Ausencias* (2015) de Tatiana Huezo



Fuente: Trailer de *Ausencias* (2015), Tatiana Huezo. En: <https://vimeo.com/155841865>

La falta de datos al respecto, así como la ausencia de detalles sobre la actividad de búsqueda hacen que el público se concentre exclusivamente en la historia íntima de Lulú, en las imágenes de los espacios que la rodean, en la voz que recalca la narración, en su rostro que encarna el dolor porque, como ella dice pausadamente, “te duele vivir”¹⁴.

Desde el momento de la desaparición no ha vuelto a tener noticia de ellos. Todos los días Lulú llama al celular de su esposo, al que sigue poniendo crédito para que el número se mantenga activo. Deja un mensaje con la esperanza de que quien lo escucha “pueda compadecerse de mi dolor” (*Ausencias* 2015).

Ausencias (2015) habla de cómo viven los que se quedan. Huezo escogió, entre muchas, esta historia de desaparición por la sobriedad con la cual Lulú le resumió su vivencia. Esta sobriedad permitía la distancia necesaria con la cual relata su vida¹⁵ y ahonda en la intimidad de los que se quedan.

14 *Ausencias* 2015, enlace: <https://vimeo.com/155841865>

15 En una entrevista a *Puntolatino* (2015), Huezo aclara que el proceso de búsqueda de la protagonista fue largo; fueron meses de entrevistas a diversos familiares de desaparecidos, muchos de los cuales habían tenido pérdidas recientes, lo que dificultaba sumamente la verbalización de lo que estaba viviendo la familia. Véase: Luis Felipe Monte; Palacio, Juan Fernando, <<Cine Entrevista con Tatiana Huezo>>, *Puntolatino*, 21 de abril (2015). <https://www.puntolatino.ch/cine-1/cine-entrevistas/8080-cine-entrevista-con-tatiana-huezo.htm> (consultado 10 de agosto de 2019).



Contar el vacío no es fácil. Tampoco lo es describir el dolor. La voz de Lulú y algunas técnicas filmicas logran involucrar al oyente en este espacio de suspensión que vive la protagonista y conformar con ella una comunidad emocional.

Las imágenes casi estáticas de los interiores de la casa, los movimientos pausados de Lulú y su voz en *off*, recrean el sentir de la protagonista y afectan al espectador quien se posiciona de una manera diferente frente al trauma sufrido, compartiendo la pesadez y el cansancio que vive un familiar de un desaparecido. Huezco ha depurado las grabaciones de todas las informaciones inherentes a las actividades de Lulú para quedarse solo con la narración de su historia íntima. Si bien la protagonista es co-fundadora y líder de FUUNDEC (Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Coahuila), no hay rastros de su actividad militante en el documental. Todo se concentra en ella y en su dolor, su vivir la ausencia.

El tono grave, cansado y calmado del relato de la madre y esposa afecta al espectador. La voz exterior a las imágenes y ambientaciones confiere a la narración una mayor fuerza dramática. La distancia con la cual Lulú refiere su vivencia parece chocar con el entorno y las atmósferas que reflejan la interioridad de la protagonista y, sin embargo, refuerza la idea de que la intimidad es un proceso relacional, una afectividad compartida, hecha de un lenguaje marcado por cortes, pausas y omisiones.

La intensidad de la voz, las elipsis y los silencios, que marcan la exposición de Lulú, aparentan establecer una distancia entre el público y la protagonista. Pero, por el contrario, esta voz acompañada por las pequeñas acciones cotidianas, la oscuridad y algunos momentos de luz, crean una intimidad que acerca al espectador a la madre y esposa. Porque la voz, de acuerdo con Mladen (2007), es el elemento que une el sujeto y el Otro sin pertenecer a ninguno de los dos; es el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos¹⁶. Siendo la película basada en el monólogo de la protagonista, la voz cobra una importancia cardinal.

El relato contagia, atrapa. Lo no dicho se traslada al espectador que llena los vacíos con su implicación directa. La ambientación de la casa es sobria, la cámara enfoca espacios desadornados, pocos objetos y escasos muebles; la luz es débil, casi penumbra. Las paredes descascaradas, como si tuvieran heridas, grietas, manchas. Agujeros que transmiten el gran hueco que deja la desaparición de un ser amado¹⁷. Transmite la sensación de estar deshabitada, a pesar de darnos a conocer, durante el relato, que la protagonista vive allí con su otra hija. Sin embargo,

16 Dolar Mladen, *Una voz y nada más* (Buenos Aires: Manantial, 2007), 123.

17 En la entrevista de Marcela Águila Rubín a Tatiana Huezco para *Swissinfo* (2015), la documentalista describe los detalles con los que ha creado la ambientación para que el espacio íntimo de Lulú pudiera ser construido desde un lado simbólico.

luz y sombras, ausencias y presencias parecen convivir y habitar un espacio de dolor. A través del afecto, de la potencia que habita la espera y la búsqueda, el vacío cobra forma. Se invoca la presencia. A este fin Huevo propone una secuencia de escenas iniciales que retratan fragmentos de la vida familiar antes de la desaparición: son momentos que recuerdan que hubo alegría, que hubo risas, caricias y armonía entre los diversos componentes de la familia. Son imágenes de luz y sonrisa, escenas de vida cotidiana antes de la catástrofe: Lulú con sus dos hijos, su hijo Brandon con otros niños frente a la escuela, entre otras. Inmediatamente después las imágenes que acompañan el relato *en off* de Lulú pierden toda luminosidad. El vacío es oscuro, se expande y cubre todo, anulando la vida de los que se quedan. Huevo juega con la luminosidad y la oscuridad para no dejar fuera ninguna faceta del sentir de la protagonista. La directora hace hincapié en la importancia de no olvidar que en la vida hay diferentes tonalidades, pese a que las más claras se han reducido considerablemente, hasta desaparecer en situaciones que no lo merecen¹⁸. Como la misma Lulú comenta: “un día había una luz hermosa en la cocina, la volteé a ver y vi a ella” (*Ausencias* 2015). Ella es su otra hija, la que se quedó, la que no fue “levantada” y que sigue viviendo con su madre, pero que muchas veces parece ser otra desaparecida, porque puede más la ausencia que la presencia. “¿Cómo pude olvidarme de ella?” (*Ausencias* 2015) se pregunta Lulú, dando otro testimonio del desorden que crea la desaparición al punto de olvidar, en ciertos momentos, lo que se tiene y que está presente para perseguir lo que se ha perdido. Huevo subraya los diferentes estados de ánimo y los reproduce mediante estratagemas filmicas que captan la atención del espectador; en un caso, es la irrupción de la luz en un ambiente sombrío hasta la entrada de la hija de Lulú y Gerardo; en otro, es la sonrisa de la niña antes de tirarse al agua en la piscina. Son imágenes que transmiten al público del cortometraje el gradual redescubrimiento del otro gran lazo sentimental que tiene la protagonista, y que muestran la disyuntiva sobre si ahondar en el dolor y perder aún más de lo que ya parece perdido, o si dejar una fisura de esperanza. Son las dos caras que la directora quiere representar, a pesar de que la primera parece prevalecer porque el duelo congelado producido por la ambigüedad de la pérdida se transforma en el estatus en el que Lulú vive su presente. Llamar al hijo ausente y olvidarse, a ratos, de la hija presente ejemplifica cómo la ambigüedad plasma la forma con la que esta madre trata de organizar o reorganizar las normas de su relación con los otros seres queridos, llegando a congelar, a veces, las otras relaciones familiares: “Sueño a mi Brandon a la edad que debe tener ahora, me da un beso y me aferro a la energía que me da ese beso”, nos refiere durante su monólogo (*Ausencias* 2015).

18 En la ya mencionada entrevista en *Puntolatino* (2015), Tatiana Huevo insiste en la importancia de mostrar diferentes tonalidades de gris, de lograr representar luz y sombras, risas y dolor.



Figura 2. Fotograma de *Ausencias* (2015) de Tatiana Huezo

Fuente: Trailer de *Ausencias* (2015), Tatiana Huezo. En: <https://vimeo.com/155841865>

El relato de la protagonista no tiene un punto final que represente la solución: la espera sigue, la historia queda inconclusa, porque inconclusa y en “suspensión” se siente la madre y mujer en su cotidianidad hecha de incertidumbre. Es ese mismo efecto que siente el espectador, involucrado y afectado, que ha entrado a ser parte integrante de la comunidad emocional que Lulú ha creado entre su historia y el público. Asimismo, ha instituido un vínculo estrecho entre la presencia y la ausencia, casi respondiendo al llamado de los ausentes que emplazan a los presentes para que no se olviden de ellos.

Un espacio afectivamente cargado: *El cuarto de los huesos* (2005) de Marcela Zamora

El documental de Marcela Zamora retrata el delirio de violencia que ha caracterizado la historia de El Salvador en los últimos 35 años: una historia que no conoce diferencia entre los crímenes de la guerra y los de la paz. La directora

presenta el drama de los desaparecidos de las tres grandes tragedias que surcan la sociedad: los desaparecidos como consecuencia de la violencia desatada entre bandas juveniles –Salvatrucha y Barrio 18– por el control de las calles; las desapariciones durante el viaje migratorio a Estados Unidos y los restos de los desaparecidos de la guerra civil que ensangrentó el país de 1980 a 1992. Estas tres grandes “calamidades” testimonian patrones distintos de una violencia común que no conoce descanso¹⁹.

El cuarto de los huesos (2005) narra la historia de madres y abuelas que han perdido a sus hijos y nietos a causa de una u otra violencia; su desaparición las lleva a buscarlos por todos los sitios posibles, hasta llegar a parar al Instituto de Medicina Legal –el cuarto de los huesos– ya que no les queda otro lugar donde ir a rastrear. Allí es donde arriban los cuerpos martirizados y, es allí, donde los cadáveres sin nombre se acumulan a diario.

La esperanza de hallar a sus seres queridos, aunque de ellos solo hayan quedado los huesos, es la única posibilidad para cerrar con el pasado, vivir el presente y considerar que existe un futuro.

Figura 3. Fotograma de *El cuarto de los huesos* (2005) de Marcela Zamora



Fuente: Trailer de *El cuarto de los huesos* (2005), Marcela Zamora. En: <https://youtu.be/oaHkgYHRpW8>

19 *El cuarto de los huesos* 2005, enlace: <https://youtu.be/oaHkgYHRpW8>



El documental empieza con una lámina donde aparecen cifras y texto: 75 mil entre muertos y desaparecidos en la guerra civil 1980-1992. Terminada la guerra, la violencia y el número de los muertos y los desaparecidos sigue siendo elevado.

En el Instituto de Medicina Legal se condensa la historia de El Salvador, se archivan los “documentos” de sus últimas décadas de violencia. Exactamente como un archivo, el Instituto de Medicina Forense conserva y cataloga los documentos (en este caso, los cuerpos, los huesos), los amplía, los reduce o los esconde en base a las exigencias a las que responden. Su peculiaridad es que archiva no solo el pasado, sino también el presente. Sin embargo, los cuerpos/documentos que llegan al Instituto, en su mayoría no identificados, solo “estacionan” en el cuarto, lo que hace del Instituto un archivo que podríamos definir “transitorio”, donde los huesos solo esperan ser indexados y catalogados para luego encontrar otra colocación.

Diferente de los archivos que, si bien a veces manipulados, custodian la memoria gracias a los documentos rescatados, este cuarto contiene, temporalmente, los testimonios del olvido. Allí llegan los cuerpos que han sufrido las más brutales formas de violencia, cuerpos no identificados que no tienen a nadie que los reclame. Se podría por tanto hablar de un archivo del olvido, donde transitan cadáveres solo para ser autopsiados, señalados con un código y almacenados. Al no ser objeto de reclamo, vienen expulsados del Instituto, transportados a un cementerio y enterrados en una fosa común. El Instituto de Medicina Legal, entonces, de su función de archivo y de lugar de memoria se convierte en la antesala de la anulación completa del ser humano que ha dejado de ser. Porque, en la mayoría de los casos, los muertos que llegan allí como consecuencia de una acción de violencia –que sean pandilleros, migrantes o ‘subversivos’– son considerados deshechos de la sociedad. Por temor a la represalia de las pandillas o de los órganos represivos gubernamentales, los familiares prefieren no reclamarlos. A veces no lo hacen solo por no sentirse tildados, mal vistos por haber tenido en su núcleo familiar a un marero. Casi como si fuese una ecuación, reclamar su cuerpo convertiría al familiar en un sujeto despreciable, no diferente a su hijo o nieto pandillero.

Otras veces, y sobre este aspecto insiste el documental, las madres de los desaparecidos no encuentran paz hasta hallar a sus amados. Acuden al Instituto y, en un tablón de anuncios colgado en su pared, van pegando las fotos de sus deudos. Para esconder su rostro llevan un pañuelo en la cabeza o gafas de sol para que sea difícil reconocerlas. Por temor a la revancha se protegen ellas mismas, porque saben que nadie las va a proteger, sin embargo, no renuncian, no se detienen.

Si bien el documental destaca la titánica labor de los forenses, mi interés es enfocar cómo las madres y familiares que buscan a sus amados desaparecidos

convierten el Instituto en un espacio afectivamente cargado; su presencia e insistencia en identificar los restos de sus seres queridos transforman este lugar en un lugar habitado, un espacio atravesado por una corporalidad, aunque hecha de huesos y faltas.

En total, nos informa Zamora al comienzo del documental, son 160 las mujeres que “se han atrevido a poner la denuncia” de la desaparición de sus hijos (*El cuarto de los huesos* 2005). No habiendo podido encontrarlos vivos, ahora buscan sus restos con la esperanza de identificarlos, aunque sea solo a través de sus huesos. En un contexto donde reina el horrorismo²⁰, los huesos cobran una importancia primordial, pues el hueso es la única sustancia que no se descompone, en él la memoria queda intacta y objetiviza la historia de la violencia que padeció. Bajo esta mirada, el hueso también puede ser considerado un “documento” donde se sedimenta la memoria de la violencia sufrida, ya que en él se puede rastrear el tipo de violencia inflingida, el arma que se usó para matar, el tipo de golpe, la carga de fuerza usada, la cantidad de reiteraciones; en otras palabras, los huesos son instrumentos de memoria. Sin huesos es como no tener memoria.

Figura 4. Fotograma de *El cuarto de los huesos* (2005) de Marcela Zamora



Fuente: Trailer de *El cuarto de los huesos* (2005), Marcela Zamora. En: <https://youtu.be/oaHkgYHRpW8>

20 Utilizo el concepto acuñado por Adriana Cavarero en *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerte* (2007), en el cual analiza la violencia contemporánea desde la vulnerabilidad absoluta de quien la padece: la víctima inerte. Cavarero propone el término “horrorismo” para dar cuenta de las nuevas condiciones de la humanidad.



Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos

Poder recomponer un cadáver es la condición básica para que este pueda “morir”. La recomposición de los fragmentos de un cuerpo da figura al ser humano, aunque en forma de esqueleto. Es el cuerpo roto, una corporalidad hecha de restos y ausencias que incide en nosotros, terrible alegoría de la condición que vive el país (Diéguez 2012, 1). Esta recomposición representa el mayor alivio que estas madres pueden tener y constituye un sosiego y la posibilidad de vivir el presente y mirar al futuro. A la identidad cancelada que implica un cuerpo roto se le devuelve “integridad” al restituirle su conformación. Así lo aclara una de las madres al dirigirse al Dr. Quijada, forense del “cuarto de los huesos” quien afirma:

Yo le decía al Señor que sean sus huesitos de recoger, decía yo. Gracias a Dios. Ya sé dónde lo voy a tener. Perdonen ustedes tanto molestar de venir a cada momento aquí. (...) Gracias a ustedes por la paciencia que me brindaron, por tal me ayudan, por darme consuelo. No descansé hasta que pasó este momento. (*El cuarto de los huesos* 2005)

Desconcierta la dulzura con la cual esta madre habla y valoriza la “paciencia” del trabajo forense. Su voz es trémula, no puede ocultar la emoción de haber satisfecho su deseo de encontrar los restos de su hijo. El médico legal, ante sus ojos –y de reflejo, ante los ojos de los espectadores– ha perdido su connotación de experto para adquirir el estatuto de quien le brinda consuelo. Ya no es un técnico, sino un ser humano que ha escuchado y acogido su solicitud y que ha logrado restituirle el cuerpo roto de su hijo. Esta fuerza afectiva con la que la mujer habla al médico contagia al espectador que comparte con ella el sentido de quietud alcanzado, dejando atrás la angustia.

La misma carga afectiva, que compromete y afecta al público, se evidencia en las frases de una abuela, cuyo nieto de 15 años, criado cual fuese su hijo, ya que su verdadera madre emigró, lleva mucho tiempo desaparecido:

Yo no duermo las noches. Yo lo rebusco. Yo no lo he dejado de buscar. Hasta que Dios ... hasta que yo puedo caminar, yo voy andar, busco y busco, preguntando de él. Pero si él, la mala suerte lo llevó a morir [...] Aunque los restos me entregan y suficientes le doy cristiana sepultura, pero yo muero en paz porque yo sé dónde lo tengo, aunque sean sus huesitos. Es lo único que yo pido. (*El cuarto de los huesos* 2005)

“Darle cristiana sepultura” significa rescatar el cuerpo roto y sin duelo y permitir el luto, o sea poder apelarse a los ritos sociales a través de los cuales esta misma abuela vuelve a sentirse parte de la sociedad dentro de la cual ahora puede manifestar abiertamente su dolor y su implicación con la vida perdida de su nieto, devolviéndole así un reconocimiento público (Butler 2004).

Solo encontrando los restos, aunque duela constatar la muerte del hijo o nieto, es posible pasar de un duelo congelado a un duelo exitoso. Los huesos recuperados poseen una fuerte carga simbólica, ya que representan la ausencia, pero también la presencia de los seres perdidos, restituyéndoles identidad, dignidad, humanidad y realidad. Los esqueletos recompuestos, como subraya Mbembe, albergan la tensión entre la petrificación de los huesos, su extraña frialdad por un lado y, por otro, su obcecada voluntad de crear sentido, de querer decir algo. En otras palabras, esas recomposiciones transforman a los huesos de objetos en sujetos, porque retornan valor y humanidad al difunto ninguneado (Mbembe 2011).

Estas madres que reclaman a sus hijos hacen que el “cuarto de los huesos” de San Salvador, de lugar estático cuya función es contener los restos de las tres tragedias nacionales de los últimos 35 años, se torne como un espacio habitado, atravesado por las prácticas llevadas a cabo por los forenses en su relación con los familiares de los desaparecidos. Un espacio afectivamente cargado, cruzado por cuerpos transformados por intensidades y sensaciones que han acompañado las diferentes fases de recuperación.

“Muchas gracias”, dice a otro forense una madre al recibir el esqueleto ‘acomodado’ de su hijo. En esta frase radica, a mi juicio, uno de los aspectos esenciales del documental: este “muchas gracias” modifica la función del Instituto, que deja de ser un lugar estático, un lugar de observación donde solo se miran las cajas que guardan las osamentas y que están almacenadas una tras otra, una arriba de otra. Este agradecimiento convierte al “cuarto de los huesos” en un espacio orientado por las operaciones que “allí se practican, se circunstancian y temporalizan” (De Certeau 1996, 129). Ahora sí, el Instituto de Medicina Legal de lugar que testimonia el olvido, deviene un espacio vivido, un espacio de memoria, aunque se trata de un espacio de tránsito. Al mismo tiempo, en este “muchas gracias” pronunciado por una de las madres reside la potencia relacional del afecto. Esta breve fórmula de agradecimiento, el tono usado por la mujer y su mirada hacia el forense involucra al público, que corporiza la sensación de paz alcanzada que pone un punto final a la tormenta. Luego de presenciar el drama de los cuerpos sin voz, este “muchas gracias” consiente exorcizar el dolor. De las madres y del espectador que asiste a la presentación del documental.

Conclusión

Ausencias (2015) y *El cuarto de los huesos* (2005) representan una contribución al trabajo sobre memorias en la región centroamericana. En ambos documentales el afecto y la intimidad juegan un papel primordial y ponen de manifiesto la relación entre los cuerpos, el entorno y los demás. La desaparición forzada de los



Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos

seres queridos –consecuencia de una u otra forma de violencia que atraviesa las sociedades mesoamericanas– es analizada no solo como una forma de duelo congelado que viven los familiares de los ausentes, sino también como una relación viva tejida entre los presentes que buscan y esperan a sus seres queridos, los que no están y los espectadores que salen implicados de la proyección del documental. Porque *Ausencias* (2015) y *El cuarto de los huesos* (2005) logran construir un lazo afectivo e íntimo que se estrecha entre los protagonistas y el público y, anteriormente, entre los protagonistas y las directoras. Se muestra así un prisma de pasiones que se expresa mediante una respuesta afectiva y emocional que da origen a nuevas y diferentes narraciones de la catástrofe de la desaparición forzada, del trauma y la memoria en sociedades surcadas por la violencia.

Bibliografía

- Águila Rubín, Marcela. <<En cine suizo, drama mexicano de desapariciones>>. En *Swissinfo* (2015). <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/visions-du-réel-en-cine-suizo--drama-mexicano-desapareiciones.htm> (consultado el 18 de agosto de 2019).
- Buntix, Gustavo. “Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas (Fragmentos)”. En *El Siluetazo*, Ana Longoni, Gustavo Bruzzone, (eds.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. (online) <https://es.slideshare.net/alejafonse/el-siluetazo> (consultado el 18 de agosto de 2019).
- Butler Judith. *Vite precarie*, Roma: Meltemi, 2004.
- Boss, Pauline. *La pérdida ambigua. Cómo aprender a vivir con un duelo no terminado*. España: Gedisa, 2001.
- Cavarero, Adriana. *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerme*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- Diéguez, Ileana. «El cuerpo roto/Alegorías de lo informe». En *Revista do Lume*, (2),2 (noviembre 2012): 1-15. <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/131> (consultado 10 de agosto de 2019).
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidad del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Gatti, Giorgio. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*, España: Editorial Melusina.
- Gatti, Giorgio, Peris, Jaume., Robles Elong, Iñaki, Rodríguez Maeso, Silvia, y Sáez Valcárcel, Ramón. <<Regreso al vacío: sobre ausencia y desaparición



- social>>. En *Oñati Socio-legal Series* [online], 9 (2), 2018: 183-197. <https://doi.org/10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-1021> (consultado 20 de agosto de 2019).
- Gatti, Giorgio. <<De un continente a otro: el desaparecido transnacional, la cultura humanitaria y las víctimas totales en tiempos de guerra global>>. En *Política y Sociedad*, vol. 48 (3), (2011): 519-536. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/295825> (consultado 20 de agosto de 2019).
- Huezo, Tatiana. 2015. *Ausencias*. El Salvador/México: La Sandía Digital/Trípode Audiovisual.
- Mladen, Dolar. *Una voz y nada más*. Trad. D. Gutiérrez y B. Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Monte, Luis Felipe, Palacio, Juan Fernando. <<Cine Entrevista con Tatiana Huezo>>. En *Puntolatino*, 21 de abril 2015. <https://www.puntolatino.ch/cine-1/cine-entrevistas/8080-cine-entrevista-con-tatiana-huezo.htm> (consultado 10 de agosto de 2019).
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pretextos, 1999.
- Pérez, Yansi. *Más allá del duelo. Otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica*. San Salvador: UCA Editores, 2019.
- Roche, David, Schmitt-Pitiot, Isabelle. <<I Feel Different Inside: An Introduction to Intimacy in English Language Cinema>>. En *Intimacy in Cinema: Critical Essays on English Language Films*, Roche, D., Schmitt-Pitiot, I. (eds). Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2014.
- Seighworth, Gregory, Gregg Melissa. <<An Inventory of Shimmers>>. En *The Affect Theory Reader*, Durhan, NC: Duke Press, 2010.
- Shouse, Eric. <<Feeling, Emotion, Affect>>. En *M/C Journal* 8/6, 2005. <http://www.journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> (consultado 10 de agosto de 2019).
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+, 2012.
- Zamora, Marcela. 2005. *El cuarto de los huesos*. El Salvador-México: Trípode Audiovisual/La Sandía Digital.





COLABORADORES

Ivannia Barboza Leitón

Costa Rica

Profesora de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Cuenta con una Maestría en Estudios de la Cultura Centroamericana, mención en Literatura Centroamericana. Tiene en prensa la publicación: La memoria laberíntica del dolor, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa y *La isla. Archivos de una tragedia* (2010) de Uli Stelzner; y publicó en 2017, “La Cofradía Cimarrona. El Cantante Cimarrón de Delia McDonald: El arte de hilar la memoria” en *Revista Sincronía*, (72), 198-228.

Correo electrónico: ivannia.barboza@ucr.ac.cr

Leonardo Candiano

Argentina

Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Profesor e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Cuenta con Mención Especial en “Premio Haydeé Santamaría. Cuba y América Latina: desafíos del legado revolucionario”, organizado por CLACSO en 2014, con el Ensayo “Representaciones del intelectual (revolucionario). El caso cubano (1959-1971) y su legado para el siglo XXI”. Publicó recientemente “El congreso cultural de La Habana de 1968. La subversión de la noción de intelectual”. En *De Raíz Diversa. Revista especializada en estudios*



latinoamericanos N° 10 (revista con Referato), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México -UNAM-, México, 2018), 113-40.

Correo electrónico: leonardocandiano@hotmail.com

Azucena Galettini

Argentina

Doctora y Profesora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y graduada del Traductorado en Inglés del Instituto en Educación Superior en Lenguas Vivas “J. R. Fernández”. Es docente de Literatura Inglesa en dicha institución y en la Escuela Normal Superior en Lenguas Vivas “Sofía Broquen de Spangenberg”. Es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y su investigación sobre el uso del créole en la poesía actual del Caribe de habla inglesa se encuentra radicada en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS) de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2008 hasta la fecha ha formado parte de grupos de investigación de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de la Plata, el Instituto en Educación Superior en Lenguas Vivas “J. R. Fernández” y la Escuela Normal Superior en Lenguas Vivas “Sofía Broquen de Spangenberg”.

Correo electrónico: agalettini@gmail.com

Silvia Gianni

Italia

Doctora en Literaturas Latinoamericanas por la Università Cattolica de Milán, donde ha enseñado durante casi 20 años. Investigadora asociada en la Università de Milán-Bicocca. Ha estudiado el desarrollo de las dinámicas culturales y literarias centroamericanas y del área caribeña, la relación entre literatura, historia y memoria, las problemáticas relativas a la configuración de la subjetividad en sus diferentes representaciones, el duelo, destierro y el desplazamiento en sus múltiples dimensiones a través de sus producciones textuales, filmicas y documentales. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: “De la muerte, el dolor y otros sufrimientos. Cuerpo, emociones y afecto: producción literaria y configuración de la identidad salvadoreña en los imaginarios utópicos y post-utópicos”. En *Revista Telar*, n. 20, Tucumán, Argentina, julio 2018, pp. 90-105, y “El triple juego de la otredad. Enfermedad y desfiguración en la escritura de la diferencia”, en *Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales*, n. 35 julio-diciembre 2018.

Correo electrónico: gianni.silvia@gmail.com

Angélica Patricia Hoyos Guzmán

Colombia

Profesora del Programa de Antropología de la Universidad del Magdalena Santa Marta, investigadora del Grupo sobre oralidades, narrativas audiovisuales y cultura popular en el Caribe colombiano (La Oraloteca). Nacida en Barranquilla, en 1982. Además, es escritora, investigadora, Magíster en Lingüística del Instituto Caro y Cuervo, Magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle, Candidata a Doctora en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, escribe su tesis titulada: “Estética de la sobrevivencia: memoria y afectos en la poesía colombiana (1980-2018)”. Fue finalista del Premio de Ensayo Carlos Pereyra 2016 de la Revista Nexos, con su ensayo titulado “El bramido del monstruo: cuerpos extraños de la memoria en la poesía colombiana”.

Correo electrónico: hoyosguzman@gmail.com

Martín López Ávalos

México

Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Autónoma de México. Es profesor en el Colegio de Michoacán (México). Fue Ganador del Premio al Pensamiento Político de los Premios al Pensamiento Caribeño 2001/2002, con el trabajo de investigación titulado *La clase política cubana o la historia de una frustración: las élites nacionalistas y revolucionarias*. [Entre sus publicaciones se encuentra](#) “Representaciones e imaginarios políticos o cómo Fidel Castro se encontró a sí mismo. Apuntes a una aproximación de historia cultural”, en Enrique Camacho (coord.). *Rebeldes latinoamericanos: imagen, testimonio y representación*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos UNAM, Editorial Edere, 2005.

Correo electrónico: mlopez@colmich.edu.mx

Magda Zavala

Costa Rica

Fundadora de la Revista Ístmica, escritora e investigadora especialista en literatura centroamericana, así como filóloga y educadora graduada de la Universidad de Costa Rica. Obtuvo una Maestría en la Universidad de Lyon II, en Francia, y un Doctorado en Letras de la Universidad de Lovaina la Nueva, en Bélgica. Entre sus obras se encuentran *Desconciertos en un jardín tropical* (novela, 1999), *Trip-tico de las mareas* (poesía, 2010) y *Antigua Luna* (poesía, 2017).

Correo electrónico: mzavalagr@yahoo.com



