

**Tiempo de promesa:
resonancias de la revolución cubana en la poesía latinoamericana**

By:

Ethel Mylene Barja Cuyutupa

B.A. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

M.A. University of Illinois at Chicago, 2015.

M.A. Brown University, 2018.

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Hispanic Studies at Brown University

Providence, RI
July 2021

© Copyright 2021 by Ethel Mylene Barja Cuyutupa

This dissertation by Ethel Mylene Barja Cuyutupa is accepted in its present form
by the Department of Hispanic Studies as satisfying the
dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date _____

Julio Ortega, Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date _____

Esther Whitfield, Reader

Date _____

José Antonio Mazzotti, Reader

Approved by the Graduate Council

Date _____

Andrew G. Campbell, Dean of the Graduate School

CURRICULUM VITAE

Ethel Mylene Barja Cuyutupa was born in Huanchar, Perú. In 2011 she earned a Bachelor of Arts degree and a *Licenciatura* in Literature and Linguistics by Pontificia Universidad Católica del Perú, where she was a teaching assistant and an instructor. Her *Licenciatura*'s thesis was titled "Escribir en tiempos de penuria: Corporalidad y alteridad en *Ejercicios materiales* de Blanca Varela". In 2015 she earned a Master's degree in Hispanic Literature and Culture by University of Illinois at Chicago. In 2018 she completed a Master's Degree in the Department of Hispanic Studies at Brown and defended her dissertation in July, 2021 for conferral of the doctoral degree. She is also the author of the poetry collections *Trofeo imaginado entre dientes* (2011), *Gravitaciones / Gravitations* (2013; 2017), *Insomnio vocal* (2016), *La sutura es un mal sueño* (2016), and *Travesía invertebrada/Rambling Journey seguido de/followed by Wandeo* (2019). During her time at Brown, she published articles in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, and *Hispanic Journal*. Also, she received Perú's Cartografía Poética Award 2019 and the Deans' Faculty Fellowship 2021.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias al invaluable aporte de muchas personas. Quiero agradecer a mi familia, en especial a Esther Cuyutupa, Marcelino Barja, Joel Barja y Flora López por su abundante cariño y apoyo. También, quiero expresar mi profunda gratitud a la generosa compañía intelectual de mi asesor Julio Ortega, por su guía y sus palabras de aliento. Asimismo, agradezco enormemente a Esther Whitfield, cuya calidez y consejo fueron claves para el desarrollo de mi investigación y con quien me inicié en mi propósito de poner en diálogo la cultura andina y caribeña en su riqueza y diversidad. Agradezco muchísimo a José Antonio Mazzotti por sus estimulantes comentarios y apreciaciones que contribuyeron significativamente a la escritura de esta tesis y a mis incursiones entre la creación y la crítica. También, agradezco inmensamente a Luis Fernando Chueca, Víctor Vich, Victor J. Krebs, José Antonio Garrido, Susana Reisz, Francesca Denegri, Carmela Zanelli, Julio Del Valle, Rocío Ferreira, Gabriel Riera, Margarita Saona, Carmen Saucedo, Enrique Ortiz, Alberto Vergara Paniagua, Rike Bolte, Gesine Müller y Giancarla Di Laura, quienes me inspiraron sustancialmente desde mis inicios en la academia y me dieron aliento cuando fue necesario. Agradezco profundamente a Susana Haug, profesora de la Universidad de La Habana, a Patricia Figueroa, curadora de la colección ibérica y latinoamericana de Brown University, y a Rosa Marina González e Iraida Rubí Lorenzo de la Biblioteca Casa de las Américas por apoyarme desprendidamente en mis búsquedas bibliográficas. Agradezco a la Escuela Graduada de Brown University por permitirme, mediante The Joukowsky Summer Research Grant, realizar trabajo de archivo en Cuba y Perú cuando fue pertinente. Vaya, también, mi extenso agradecimiento a The Education USA Opportunity Funds program de la Comisión Fulbright Perú, especialmente a Illa Rocconi, Lurka Ramírez y Mirtha Fernández.

No me van a alcanzar las palabras de gratitud para la espléndida comunidad del Departamento de Estudios Hispánicos de Brown University, muchas gracias a Mercedes Vaquero, Felipe Martínez-Pinzón, Stephanie Merrim, Michelle Clayton, Laura Bass, Jill Kuhnheim, Sarah Thomas e Iris Montero por su apoyo y por ser fuente de inspiración constante. También, agradezco enormemente a mis colegas, cuya compañía y entusiasmo contribuyeron a darle un brillo especial a estos años. Va también mi sentido agradecimiento a Nidia Schuhmacher, Silvia Sobral, Victoria Smith y Eva Gómez por guiarme en mi tarea docente. Muchas gracias, igualmente, a los siempre gentiles Mary Oliver y José Mendoza, quienes hicieron que la experiencia del doctorado fuera una travesía agradable y organizada.

Asimismo, expreso mi agradecimiento por los entrañables intercambios durante mi investigación a los y las escritoras Gwendolyn Harper, Elsy Suquilanda, Esther Andradi, Roger Santiváñez, Santiago Vera, Julio Isla, Rodrigo Vera, Silvia Goldman, Aurea María Sotomayor, Mercedes Roffé, Jamila Medina, Paolo de Lima, Carlos Villacorta, Roxana Crisólogo y Victoria Guerrero. Debo agradecer extraordinariamente el amor, la amistad y la complicidad de David Silverberg, Regina Ruiz Reyna Farje, Rocío del Águila Gracey, Miguel Bacho, Javier Fernández Galeano, Andrew Creamer, Lisa James, Gabriel Antúnez De Mayolo y Maggie Barberg, cuyo apoyo incondicional fue crucial para enfrentar el reto de escribir esta tesis en medio de la pandemia del Covid 19. Finalmente, vaya toda mi gratitud a los y las autoras de las obras que estudié en esta tesis, cuya lectura ha sido una preciada experiencia de aprendizaje.

Índice

Introducción	1
Capítulo I: Tiempo de promesa en la poesía cubana	9
1. El pensamiento utópico origenista	11
1.1 Los origenistas y José Martí	14
1.2 La teleología insular de José Lezama Lima	24
2. Archivo transmedial: raza y revolución en <i>El diario que a diario</i> de Nicolás Guillén	31
2.1 <i>El diario que a diario</i> : transmedialidad y memoria poética	32
2.2 La poética del anacronismo estratégico	41
3. ¿Puede el hombre nuevo hablar?: el sujeto del tiempo utópico y el conflicto de temporalidades	57
3.1 El sujeto transicional y la poética del tiempo revolucionario	63
3.2 Ediciones El Puente y los conflictos de la generación del sesenta en Cuba	71
3.3 Nancy Morejón y los parajes para la revolución	83
4. Conclusión	98
Capítulo II: Tiempo de promesa en la poesía latinoamericana	101
1. Guerrilla, poetas y tiempo mesiánico	105
1.1 Javier Heraud y la metáfora del poeta guerrillero	112
1.2 <i>Las historias prohibidas del pulgarcito</i> de Roque Dalton y “el fin de la utopía”	127
2. La guerrilla en la escritura de mujeres	135
2.1 <i>Sobrevivo</i> de Claribel Alegría: de tamales e insurrección	139
2.2 <i>Juego de damas</i> de Belkis Cuza Malé: guerrilla y anacronismo genealógico	148
2.3 <i>Línea de fuego</i> de Gioconda Belli: una poética-somática de la insurrección	156
3. El horizonte mesiánico	166
3.1 <i>Homenaje a los indios americanos</i> de Ernesto Cardenal y la persistencia poética de la memoria	167

3.2 <i>Katatay</i> de José María Arguedas, el tiempo de promesa y la utopía andina	181
4. Conclusión	199
Capítulo III: El ocaso del tiempo de promesa	200
1. Videncia y anacronismo crítico	201
2. Las polémicas de un mundo dividido	203
2.1. <i>Fuera del Juego</i> de Heberto Padilla y su crítica la ética sacrificial Revolucionaria	210
2.2. Tiempo distópico y el exilio cubano	223
2.2.1 Generación Mariel	224
2.2.2 <i>El Central</i> y el anacronismo crítico	227
3. Rodolfo Hinostroza: el profeta anómalo del tiempo de promesa	234
3.1 <i>Consejero del lobo</i> : entre la profecía y la incertidumbre	235
3.2 <i>Contra natura</i> : tiempo de promesa, una ‘utopía que se cae’	242
4. Chile, el imaginario revolucionario y la promesa no cumplida	258
4.1 Cecilia Vicuña: <i>Sabor a mí</i> y la desintegración del tiempo de promesa	261
4.2 Nicanor Parra: anarquismo poético y anti-mesianismo	280
4.2.1 El arte en la revolución y la revolución en el arte	284
4.2.2 El Anticristo de Parra	295
5. Conclusión	298
Conclusiones	300
Apéndice	311
Bibliografía	341

Introducción

A más de sesenta años de su irrupción y a pesar de sus contradicciones, excesos y polémicas, la revolución cubana sigue siendo un hito para la memoria política y cultural latinoamericana, así como un referente imprescindible para las expectativas de cambio radical en la región. Contribuyó significativamente a la reformulación de la izquierda en América Latina e influyó en los esfuerzos que condujeron al socialismo de Salvador Allende en Chile, la guerrilla y la revolución militar en Perú, la guerrilla en Bolivia, el Sandinismo en Nicaragua, la guerrilla urbana en Argentina, entre otros. Asimismo, produjo la férrea respuesta contrarrevolucionaria alentada por las estrategias de política exterior norteamericana de la Alianza para el Progreso, cuyo apoyo a las fuerzas contrasubversivas contribuyó a un enfrentamiento traumático que significó la muerte, tortura y desaparición de miles de personas en el marco de regímenes dictatoriales.

El presente estudio investiga la relación de los esfuerzos anticoloniales de la revolución cubana y la poesía de los años sesenta y setenta en Cuba, El Salvador, Nicaragua, Perú y Chile. A partir del estudio de poesía, documentos históricos, políticos y filosóficos planteo un entendimiento interdisciplinario de la interacción entre escritura poética y las expectativas de cambio radical inspiradas por la Cuba revolucionaria. Exploro la relación entre la poesía y el tiempo de promesa para responder a cómo aborda el devenir deseado y cómo reinterpreta el pasado en relación con la esperanza revolucionaria. Propongo una teoría de la anacronía del tiempo revolucionario en la que el término anacronía desplaza una noción centrada en aspectos inoperativos del pasado en el presente; es decir, la noción de anacronismo como error (“The Concept of Anachronism”; Rancière 45). En su lugar, entiendo el anacronismo revolucionario como la exposición de las dislocaciones temporales ocasionadas por las convergencias de presente, pasado y futuro. Ante la ruptura de paradigmas provocada por la revolución, la poesía

del tiempo de promesa elaboró un archivo heterodoxo del anacronismo revolucionario a través de su énfasis en los desfases temporales alentados por las expectativas de cambio radical.

Denomino el lapso entre 1960 y 1980 como tiempo de promesa, porque estos años concentran la efervescencia de la expansión transnacional del espíritu de insurrección y la desintegración de la esperanza revolucionaria por el recrudecimiento de la contrainsurgencia, los obstáculos para la reproducción internacional de la experiencia guerrillera y el desprestigio del gobierno cubano por acusaciones de represión política. Es una época que, como sostiene Claudia Gilman “se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura” (33). Durante este periodo, Cuba se convirtió en el núcleo cultural de vanguardia en la región. Desde sus instituciones, como la Casa de las Américas, fundada en 1960, y sus cuadros intelectuales; dominó las conversaciones sobre el sentido de renovación artística, cultural y de las relaciones sociales en la época. Desde Cuba se estableció el paradigma de la literatura comprometida y simpatizante con la revolución y fue sede de innumerables congresos entre los que destacan “El Encuentro con Rubén Darío” en 1967 y el Congreso Cultural de la Habana de 1968.

Leo el tiempo de promesa como un periodo del despliegue del pensamiento utópico según los términos de Ernst Bloch (1885-1977), quien propone estudiarlo como la esperanza con contenidos concretos: “Lo nuevo no es nunca tan totalmente nuevo. Actúa, antes bien, más allá de los sueños que se sueñan despierto, de esos sueños que penetran la vida, que llenan el arte” (Vol. 1, 30). Por ejemplo, Bloch considera que *El Quijote* al materializar el deseo del caballero andante sustentó la esperanza en el retorno de una época ennoblecida: “El caballero es llevado, una y otra vez, al pasado, a la creencia de que en su propia época, tan distinta, tenían todavía calidez acciones caballerescas” (Vol. 3, 129). El sujeto utópico realiza una trayectoria anacrónica para buscar señales en el pasado que confirmen la presencia previa de la utopía y, así, garantizar su posible reaparición y plenitud en el futuro. Esta observación inspiró la noción

de anacronismo estratégico que entiendo como las prácticas textuales con las que el impulso utópico reordena el pasado para estimular las expectativas de cambio radical; y, también, la noción de anacronismo crítico que se refiere a las prácticas de escritura que señalan el desfase entre la virtualidad de la promesa revolucionaria y la incertidumbre de un presente afectado por los efectos destructivos de la Guerra Fría. El anacronismo crítico complejiza el lugar de enunciación del futuro deseado mediante la identificación de la recurrencia de eventos distópicos que han obstaculizado la realización de la promesa.

A fines de los sesenta e inicios de los setenta se dio un desgaste de la imagen internacional de la revolución cubana debido a la difusión de la información sobre las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) que fueron campos para el trabajo forzado entre 1965 y 1968 (Madero, “El trabajo” 311). También, resultaron contraproducentes las medidas de represión exacerbadas durante el Quinquenio gris (1971-1976), cuando tuvo lugar el llamado caso Padilla (1971). La detención del poeta cobró gran importancia a nivel internacional como signo irrefutable de la crisis de la relación entre el sistema político y los intelectuales. El hecho de que su libro *Fuera del juego*, agravante de la polémica, fuera un libro de poesía es sintomático de las expectativas respecto al quehacer poético y su tensión con las políticas culturales en la Cuba de aquel entonces. Por otro lado, la disminución de la adhesión al proyecto cubano se debió a la intensificación de las operaciones de contrainsurgencia en la región que, junto a otros factores, dificultó la reproducción del modelo revolucionario cubano en otros países latinoamericanos. Ante esta compleja coyuntura, la poesía del tiempo de promesa muestra el desafío de la sincronización de la creación artística con la realidad extraordinaria de la revolución cubana y su posible difusión internacional.

Las principales preocupaciones de *Tiempo de promesa* fueron indagar cómo la cultura latinoamericana participó en la expansión del imaginario global de insurrección de los años sesenta y setenta, cómo los escritores se reapropiaron de los propósitos de la revolución cubana

en sus contextos locales, y cómo la poesía desarrolló un lenguaje específico para interactuar con la insurrección y las posturas antibélicas que surgieron paralelamente. Mi aproximación dialoga con *A Turbulent Decade Remembered* (2007) de Diana Sorensen quien, enfocándose sobre todo en la narrativa del boom, propone un lúcido análisis de la producción cultural transnacional inspirada por la revolución cubana. Mi estudio, también, es afín a las investigaciones sobre la juventud y las expresiones contraculturales de los sesentas realizadas en: *Psychedelic Chile* (2018) de Patrick Barr-Melej, donde se estudia la contracultura criolla, las expectativas y sensibilidades de la “Era de Allende” en Chile; *The Age of Youth* (2014) de Valeria Manzano, donde se analiza la intervención de los jóvenes como actores políticos y culturales en el proceso de modernización sociocultural en Argentina entre los años 1950s y 1970s; y *Refried Elvis* (1999) de Eric Zolor, donde se aborda la disidencia juvenil en México de los sesentas en función del rock y los movimientos contraculturales de protesta de la época. Mi estudio complementa estas investigaciones al promover el descentramiento del estudio de los *Long Global Sixties* desde Latinoamérica y se distingue por reivindicar el lenguaje poético como dispositivo para recordar aquellos años de expectativa de cambio radical¹.

Tiempo de promesa también responde a la crítica sobre la poesía latinoamericana producida bajo la influencia de la revolución cubana que hasta ahora ha ofrecido sólo aproximaciones dispersas a estilos de escritura (conversacionalismo, exteriorismo, antipoesía, etc.). En contraste, propongo una comprensión integradora de la relación entre producción poética y experiencia revolucionaria en la región. Más allá de su participación en los estudios literarios latinoamericanos, esta investigación busca contribuir con la diversificación de los estudios multidisciplinarios sobre poesía y las reflexiones en torno a la relación entre lenguaje y revolución.

¹ Adopto la orientación planteada por Arthur Marwick de “long 1960s” o largos sesenta que reconoce la artificialidad de considerar los sesenta limitados a una década (780).

La revolución cubana generó una onda expansiva de optimismo respecto a modelos de gobierno socialista que se hizo visible con la victoria de Salvador Allende en Chile (1970), el triunfo de la revolución nicaragüense (1979), la insurgencia guerrillera en El Salvador (1971-1992), Guatemala (1960-1997), Perú (1963,1965), entre otros fenómenos sociales. Culturalmente, el tiempo de promesa comprendió un énfasis en la condición postcolonial latinoamericana, que se manifestó en la popularidad de libros como *Les Damnés de la terre* (1961) de Franz Fanon, *Portrait du colonisé* (1957) de Albert Memmi, y la reactivación de este enfoque en “Calibán” (1971), el famoso ensayo de Roberto Fernández Retamar en el que plantea la revisión de relaciones de dependencia y subordinación cultural. En aquel entonces, la poesía latinoamericana dialogó con las esperanzas e inquietudes compartidas respecto a un cambio radical en el Sur Global impulsadas por el activismo del movimiento estudiantil, el movimiento a favor de los derechos civiles en Estados Unidos, el movimiento feminista internacional, el activismo por la resistencia homosexual, entre otros. La flexibilidad discursiva de la poesía del tiempo de promesa elabora un tiempo hipotético para hacer memoria de los largos sesenta globales desde su esperanza y la diversidad de sus deseos de futuro.

La revolución como un fenómeno histórico desafía radicalmente a la palabra poética, dado que evidencia la caducidad de referentes hasta entonces conocidos. El hecho revolucionario y el hecho poético entablan una compleja relación que incluye el potencial para la subversión de la poesía en el espacio público. Es posible retrotraerse a la desconfianza de Platón respecto a la presencia de los poetas en la república. El filósofo identificó que la insurrección del poeta radicaba en su alejamiento de la verdad al imitar subjetividades que le eran ajenas. A Platón le resulta peligroso que el poeta transforme su identidad al crear. Sólo podría ser aceptado en condiciones restringidas en las que imitase el estilo virtuoso según los modelos prescritos en la educación de los soldados (30). Así, la confrontación entre el poeta y el estado se resolvería en un comportamiento prescrito y prescriptivo para el poeta. Platón pone

énfasis en restringir la imitación creativa al lugar asignado para cada individuo en la sociedad. Posteriormente, con Aristóteles la imitación o mimesis que realiza el poeta es comprendida en términos de una temporalidad posible y no necesariamente factual. Al comparar la poesía con la historia, señala que la poesía no imita lo que pasó, sino que hace mimesis de lo que pudo pasar, de modo que habita lo verosímil, incluyendo las imposibilidades probables (53-63). En estos términos, la rebeldía poética consiste en su capacidad de manifestar lo posible sin las restricciones espaciotemporales del ámbito empírico. Según esta línea de pensamiento, analizar la relación entre la realidad de la revolución cubana y la poesía escrita durante los años sesenta y setenta en Latinoamérica no implica evaluar su vínculo referencial, sino esclarecer cómo se lleva a cabo la mimesis entre ellas y concentrarse en los recursos del lenguaje poético para habitar el momento histórico. En otros términos, se trata de adentrarse en lo que William Rowe ha llamado vida interior del poema; es decir, en la capacidad de la escritura para intervenir en la formación simbólica en el terreno de la imaginación poética; que no remite al poema como agente de un poder localizado en otra parte, sino al poder del poema en sí mismo (*Poets of Contemporary Latin America* 12;14).

Tiempo de promesa explora la relación entre poesía e historia en consideración de los planteamientos que respaldan la cercanía de la historia con las artes literarias, como argumentó Hayden White a través del giro lingüístico en la historiografía moderna y como se vierte en posturas como la de George Steiner, para quien el sólo acto de recordar está inmerso en estructuras culturales y posibilidades lingüísticas en las que la historia: “is a speech act, a selective use of the past tense. Even substantive remains such as buildings and historical sites must be ‘read’, i. e. located in a context of verbal recognition and placement, before they assume real presence.... We remember culturally, as we do individually, by conventions of emphasis, foreshortening, and omission” (30). Considero que la porosidad entre historia y poesía en la tradición latinoamericana obedece no sólo al reconocimiento de la carga inventiva

que la narración histórica, como un acto de discurso contextualizado; sino también corresponde al efecto de eventos específicos de transformación político-social, como la revolución cubana, ante la que los poetas debieron responder a preocupaciones sociales localizando su escritura en los límites entre la realidad y la ficción.

Este estudio postula que la poesía configura una forma de recordar cultural, cuyo ejercicio establece una aproximación al fenómeno de la revolución con carácter propio. Las operaciones textuales, elementos simbólicos y conceptuales de la praxis poética de los años sesenta y setenta conforman un archivo, alternativo al archivo histórico, que preserva las impresiones sobre la esperanza revolucionaria para la memoria colectiva latinoamericana. La poesía del tiempo de promesa desempeña una tarea hermenéutica y epistemológica, porque interpreta la experiencia histórica a través de los mecanismos expresivos de la poesía y materializa un conocimiento poético-histórico de su contemporaneidad.

Cada capítulo comprende una interpretación inmanente a los recursos expresivos de los poemas y una hermenéutica histórica y política en la que se incorpora información del contexto de escritura. Ofrezco material auxiliar en un apéndice que facilita documentos de importancia para esta investigación, así como poemas íntegros que merecen ser exhibidos en toda su extensión para su mejor exploración. El primer capítulo estudia la relación entre la poesía cubana prerrevolucionaria y el pensamiento utópico, y sus reconfiguraciones después de la revolución de acuerdo con reivindicaciones de raza y de género. Se desarrolla el concepto de anacronismo estratégico que es un principio de escritura que retrata la revolución como una presencia de larga duración para legitimar su realización futura. El segundo capítulo examina el empleo del anacronismo estratégico en la poesía latinoamericana más allá de Cuba. Se centra en la difusión de las expectativas de cambio radical a través de los motivos del poeta-guerrillero y del horizonte mesiánico, que adquieren particularidades de género, etnia y espiritualidad. En el tercer capítulo, se desarrolla el concepto de anacronismo crítico que es el principio de

escritura que pone en evidencia la asimetría temporal entre la virtualidad de la promesa y el carácter distópico de un presente marcado por el uso potencial de armas nucleares, la represión política y la violencia contrarrevolucionaria. Se destaca la emergencia del perfil del profeta-anómalo y el énfasis en la precariedad de las condiciones de escritura inscrita en la austeridad material y en el escepticismo del lenguaje poético.

Capítulo I

Tiempo de promesa en la poesía cubana

La situación de la mano dentro de la noche me da un
tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir.

José Lezama Lima, *Las eras imaginarias*

La novela *Utopía* (1516) de Tomás Moro imaginó una isla, cuya comunidad se organizaba entorno a la propiedad común y la igualdad, mediante la cual se planteó un modelo para reflexionar sobre la política de su tiempo. La narración sobre un estado deseado de cosas vinculó a la palabra “utopía” con la representación de un sistema social que favorece el bienestar común y se asoció también con proyectos de difícil realización o de naturaleza inalcanzable. Ernst Bloch, uno de los mayores pensadores del concepto de utopía, la interpreta en relación con la esperanza, que es para él el sentimiento más acorde con el ser humano y con el que se entrega al devenir al que pertenece: “La vida de todos los hombres se halla cruzada por sueños soñados despierto; una parte de dichos sueños es simplemente una fuga banal, también enervante, también pieza para impostores; pero *otra parte incita, no permite conformarse con lo malo existente, es decir, no permite la renuncia*” (énfasis mío; Vol. 1 26). En estos términos, la utopía pertenece a la esfera desiderativa que se resiste ante un estado de cosas que la contradice.

Según Martin Plattel, la utopía es exploradora y, al mismo tiempo, normativa. Por un lado, ofrece una imagen destructiva del presente que quiere transformar y, por otro, una imagen constructiva del futuro con el fin de abrir nuevas perspectivas para la sociedad (45). En ese sentido, la utopía es una construcción virtual que niega el presente mediante una proyección hacia el futuro que es el horizonte desde donde se reorienta el pensamiento histórico. La utopía no es una simple ilusión de futuro sin mayor realidad inmediata, porque

la esperanza que la anima opera de forma activa sobre la memoria y el presente. Bloch afirma al respecto que: “La función y el contenido de la esperanza son vividos incesantemente, y *en tiempos de una sociedad ascendente son actualizados y expandidos de modo incesante*” (énfasis mío; Vol. 1 27). Así, en un contexto proclive a transformaciones, el pensamiento utópico reorienta el significado atribuido al pasado, presente y futuro en función del devenir deseado para la sociedad que está en pleno surgimiento. Julio Ortega identifica una firme convicción utópica del sujeto latinoamericano, que se expresa en su arte y literatura como parte de lo que llama “modelo de virtualidad”:

a partir del utopismo humanista, del nacionalismo gestado por la modernización y sus promesas...de los movimientos de base que recobran la memoria étnica, la fuerza de las minorías, la libertad del diálogo; a partir de ese vasto proceso de concurrencia y reformulación crítica, el discurso de las virtualidades americanas levanta sus escenarios de ensayo permanente, donde trabaja las alternativas, abre los horizontes de diálogo y reanima la convicción latinoamericana de volver a empezar. (*El sujeto dialógico*; 38)

El intercambio dialógico, intercultural, multiétnico e intergeneracional ha enriquecido la confianza del sujeto utópico latinoamericano en el modelo de la virtualidad y en la posibilidad de que la memoria colectiva habilitará un comienzo de cambio radical. Lejos de una imposibilidad o una fantasía, la utopía tiene la capacidad para interactuar productivamente con la historia. Su irrupción en la experiencia de transformación es efecto de lo que Bloch llama utopía concreta: “En la utopía no abstracta, sino concreta-mediada, desaparece la trascendencia, como se ha visto al tratar de la imagen de la muerte: lo que en ella encontramos es una reflexión sobre la liberación del hombre y de su nuevo espacio existencial, y nada fuera de ello” (Vol. 3, 290). La revolución como un punto de quiebre con el pasado y como promesa de un proyecto alternativo para la organización política, social y

cultural constituye el escenario insoslayable de la utopía concreta, cuyos efectos reordenan el campo de acción del ser humano en función de su esperanza.

Según Alain Badiou, un cambio de proporciones revolucionarias excede la inscripción de lo que hay. Es un acontecimiento que exige emprender una nueva actitud, como sucedió en el contexto de la revolución francesa (1792), la revolución cultural china (1966-1976) o la invención del dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951): “ya que el acontecimiento estaba fuera de todas las leyes regulares de la situación, obliga a *inventar* una nueva manera de ser y de actuar en la situación” (70,71). La revolución como acontecimiento resitúa el punto de vista y reorienta la experiencia de los sujetos hacia una nueva organización del poder, del lenguaje y de la identidad. En el nuevo arreglo de lo sensible se hace más notorio lo que Jacques Rancière denomina estética de la política que consiste en: “a certain recasting of the distribution of the sensible, a reconfiguration of the given perceptual forms” (*The Politics of Aesthetics* 63)²². Mi objetivo en este capítulo es explorar las transformaciones realizadas por la revolución cubana en la redistribución de lo sensible y en la percepción de la realidad que la estética de la política traslada a la estética de la poesía cubana en los años próximos a la revolución, de modo que se señalan aspectos claves de la reorganización del imaginario poético a propósito del acontecimiento revolucionario.

1. El pensamiento utópico origenista

Según Ortega, en la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX destaca “una historia animada por el esplendor utópico” (*Una poética* 134), que se retrotrae a un momento anterior a la revolución: “Pero en la década del 40 la generación de *Orígenes* lo había previsto casi todo: en la revolución sus obras empezarán a cumplirse, iniciarán su otra etapa generativa”

²² Entiéndase aquí distribución de lo sensible como el discernimiento de quién puede participar en lo que es común para la comunidad basada en sus actividades, el tiempo y espacio en que las hacen (*The Politics of Aesthetics* 12).

(134). *Orígenes* fue en Cuba el hito poético prerrevolucionario que abrió caminos estéticos para los años posteriores. Se trató de un grupo de poetas asociados a la revista del mismo nombre, cuya producción se dio entre 1944 y 1956. Sus fundadores fueron José Lezama Lima, José Rodríguez Feo, Alfredo Lozano y Mariano Rodríguez. A partir del quinto número quedaría en manos de los dos primeros. El alcance internacional se logró gracias al prestigio intelectual de Lezama y las conexiones de Rodríguez Feo, quien logró colaboraciones de escritores no cubanos como Saint John Perse, Vicente Aleixandre, William Carlos Williams, Virginia Woolf, T. S. Eliot, entre otros. *Orígenes* también publicó una serie de poemarios como *En la calzada de Jesús del Monte* (1949) de Eliseo Diego, *El hogar y el olvido* (1949) de Cintio Vitier, *La fijeza* (1949) y *Analecta del reloj* (1953) de José Lezama Lima, y la emblemática antología editada por Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos* (1948). Este libro incluyó a quienes fueron conocidos como el grupo de los diez y luego como *Orígenes*: José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega.

En *Orígenes* se cristaliza la continuidad de obsesiones provenientes de proyectos literarios anteriores respecto a la búsqueda del germen creativo. Lezama apunta en el número 31 de la revista a propósito de la antología de autores cubanos preparada por Vitier:

Desde hace más de quince años, eso que ahora se llama *Orígenes*, y que antaño se llamó *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Clavileño*, *Nadie Parecía*, se muestra en su fase de riesgo y creación... Esa concurrencia operada en *Orígenes*, se debía a su manera de trabajar la historia secreta, que existirá siempre que entre nosotros existan cuadrilleros, momentáneamente invisibles, que laboren dentro de la visión poética del acto naciente, de la poesía como búsqueda de la sustancia irradiante, o del protón pseudos. (Bello 3560)

Orígenes plantea una búsqueda sostenida por el germen creativo que supere la intervención coyuntural y permita explorar lo que subyace a la mera cronología. Lezama es la

figura tutelar del grupo y le infunde su visión personal de una poesía proliferante, barroquista, pero, sobre todo, arraigada en un lenguaje propio, que Ortega incluye en lo que llama discursos de la abundancia: “no es sólo la presencia casual y fecunda del mundo, sino que se impone como lenguaje material, sensorial; y, segundo, porque ese lenguaje no remite solamente a las cosas sino a su matriz generativa, donde adquiere el sentido suplementario no de un origen sino de un destino en el lenguaje” (*El sujeto dialógico* 285). En Lezama, la abundancia no sólo consiste en nombrar el mundo exterior, sino en comprender el lenguaje como el medio donde el ser humano hunde sus raíces, como un exceso que lo sostiene. Al participar de los dones abundantes del lenguaje, el sujeto se hace abundante en sí mismo: “Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud” (*Las eras imaginarias* 53). Lezama entiende la poesía como el residuo de la lucha de lo condicionado del hombre y lo incondicionado que es el sustrato metafísico de la realidad, donde el ser humano encuentra su potencia.

El saber poético no está completo, sino que alcanza su plenitud mediante una fuerza que lo supera y lo hace misterioso: “Lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de la onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría” (*Las eras imaginarias* 175). Lezama afirma que el conocimiento incompleto al que el ser humano puede acceder se da por medios poéticos, porque aprende “a partir de una semejanza y de una imagen” (“Las imágenes posibles” 137). La inteligibilidad misma del ser humano dependería de las imágenes poéticas: “Él [el ser humano] siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo, al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen” (“Las imágenes posibles” 138). Según Lezama, de acuerdo con las semejanzas poéticas, como se verá más adelante, se configuran constelaciones de sentidos, cuya reiteración y ampliación forman las eras imaginarias que preservan la orientación simbólica del ser humano.

La idea de una potencialidad infinita a la que se accede mediante el lenguaje connota una noción trascendente afín al pensamiento católico que los autores origenistas incorporaron a su poesía. Ellos desarrollaron una poética providencialista en la que se daba por sentado la intervención sobrenatural en el mundo y en la escritura, como afirma Fina García Marruz: “El primer verso de un poema es como un hueco que se hace a un monólogo infinito: somos los casuales espectadores de un proceso que duraba ya antes de su comienzo, que se extiende después de su fin” (“Lo exterior en la poesía” 79). Esta concepción reformula la noción lezamiana de la participación del poeta en lo incondicionado. Sin embargo, el trabajo de Lezama con la materialidad del lenguaje poético niega que tienda hacia un mero idealismo, pues como señala Ortega: “Lezama Lima no nos propone otro mundo; es este mundo lo que su obra se propone reinterpretar, celebrar, significar” (“Prólogo”; XIII). García Marruz, por su parte, también celebra la estrecha relación entre realidad y poesía. En una entrevista indica que la poesía no ocupa un lugar en la vida, sino que la poesía es un lugar donde la vida ocurre (Randall, *Sólo el camino* 127). Así, plantea la poesía como sustrato de la experiencia.

1.1 Los origenistas y José Martí

En el imaginario origenista, la figura de Martí fue un referente ético y poético que tomó varios rostros. Cintio Vitier, otro importante miembro de *Orígenes*, se dedicó con igual intensidad a la escritura poética como a la crítica literaria. Una vez acontecida la revolución y después de un periodo de escepticismo apoyó el proyecto revolucionario e integró esta postura a su visión poética. Ernesto Cardenal recuerda que, en su visita a Cuba en 1970, Vitier le precisó los motivos de su nueva relación con la revolución:

Tres cosas habían influido: Los pleitos de Fidel contra la Unión Soviética lo habían convencido de que ésta era una cosa cubana y no una réplica del comunismo soviético: Sí, se había peleado tres veces con la Unión Soviética y una con China. El ejemplo de Camilo Torres, que le hizo ver que el cristiano podía colaborar

estrechamente con los comunistas. Finalmente, la ida a cortar caña; antes no había ido –y esto terminó por identificarlo con el pueblo y con la Revolución. Ahora se había hecho miliciano. (13)

La alusión a la muerte de Camilo Torres es clave para comprender los cambios vinculados a la espiritualidad en el tiempo de promesa. Este sacerdote y sociólogo colombiano se unió al Ejército de Liberación Nacional de su país el 19 de octubre de 1965 y murió en combate el 15 de febrero de 1966 (Arango 11). Su lucha fue símbolo de la coincidencia del impulso revolucionario y del credo católico en aras de la eliminación de la desigualdad material de los pueblos. Como recuerda Carlos Arango, la tendencia revolucionaria se sumó a las preocupaciones de grupos clericales organizados como el del Grupo Golconda en Colombia, que se alineó con la teología de la liberación. En el panorama centroamericano destacan las figuras de Ernesto Cardenal y Miguel D’Escoto en Nicaragua, y monseñor Romero en El Salvador (10-13). Torres consideró la revolución como deber: “En el mundo actual es imposible ser cristiano, sin enterarse del problema de la miseria material”, por lo que “la acción para el servicio de los demás, dentro de los valores del mundo actual, ha venido a ocupar el primer puesto. Cristianos y anticristianos lo aceptan como primera prioridad” (“La Revolución, imperativo cristiano” 319)³. Considerando esta reinterpretación del cristianismo, Vitier comprende que la ética piadosa debía reemplazarse por una ética combativa y militante.

Respecto al impacto de la revolución en el lenguaje poético, Virgilio López Lemus recuerda que durante los años cincuenta, durante la dictadura de Batista, paralelamente a la producción de *Orígenes*, se gestó una tendencia coloquialista en la tradición cubana que se

³ Torres explica su posición con motivo de su renuncia a sus votos: “Estimo que la lucha revolucionaria es una lucha cristiana y sacerdotal. Solamente por ella, en las circunstancias concretas de nuestra patria podemos realizar el amor que los hombres deben tener a sus prójimos ... Sacrifico uno de los derechos que amo más profundamente: poder celebrar el culto externo de la Iglesia como sacerdote para crear las condiciones que hacen más auténtico ese culto” (“Declaración del padre Camilo Torres” 376).

contrapuso a una estética neoromántica representada por Dulce María Loynaz y Emilio Ballagas. Después de la revolución, la orientación realista y testimonial tuvo una gran influencia en la literatura cubana en todos sus ámbitos. La poesía posrevolucionaria no debía dedicarse a la divagación, sino a relacionarse con la inmediatez de su contexto. Como recuerda López Lemus: “La poesía coloquialista, en su mayor parte, ha poseído una notable vocación de servicio revolucionario, se ha expresado en general con optimismo y con cierta visión esperanzada de futuro, pero en esencia ha tenido muy cerca el presente, el momento que vive” (90). Retamar, comparte esta visión de la poesía de esta época y la denomina poesía conversacional, enfatizando su uso lenguaje del día a día y su afirmación de creencias, sean políticas o religiosas (“Antipoesía y poesía conversacional” 156). Es ilustrativo que Vitier dé progresivamente una mayor atención a las circunstancias de naturaleza revolucionaria en su poesía. Su caso es sintomático de aquellos autores maduros que se abrieron a una transformación acorde con los nuevos tiempos.

Antes de la revolución, en la conferencia “Sobre el lenguaje figurado” (1954), Vitier sostiene que: “El nombre poético no sirve para llamar o manejar mentalmente las cosas, como el nombre utilitario... sino para que nazca el sentido anagógico de su transfiguración. El sentido anagógico es el que adquieren las cosas desde la futuridad absoluta de su trascendencia, o como nos dice Santo Tomás, ‘según lo que está en la gloria’ (85). Se hace notoria su visión poético-teológica donde el lenguaje es el lugar de la realización utópica de plenitud espiritual. El tema del nombre reaparece en su ambicioso libro *Lo cubano en la poesía* (1958) en el cual exploró la formación de un carácter estético que definiría lo cubano. Vitier plantea que la convergencia de la creación y la dignificación de lo nacional cubano se apoyó en la esperanza provocada por “la sed de advenimiento histórico, de encarnación de la poesía en la realidad” (Vitier 171). Según su visión poético-histórica, afín a la de Lezama

Lima y García Marruz, este hecho ya había tenido lugar en la vida y obra de José Martí, quien posee para ellos un carácter fundacional.

Como sostiene George Didi-Huberman “el objeto cronológico no es en sí mismo pensable más que en su contra-ritmo anacrónico” (63). Por eso, es necesario explorar el modo en el que se inserta la memoria de Martí en la contemporaneidad de los origenistas y desentrañar cómo se da el encuentro de temporalidades a propósito de su imagen. Para abordar la apropiación de la figura de Martí por el origenismo propongo el término anacronismo estratégico, por el cual entiendo la operación discursiva de retrospección selectiva cuyo objetivo es estimular las expectativas de cambio radical. Mediante el anacronismo estratégico se plantea la revolución como destino prefigurado y difundido mediante la continuidad de eventos y símbolos culturales, como Martí.

Desde antes de la revolución, Martí fue una figura tutelar en la tradición cubana. Para los origenistas, Martí representó la encarnación viva de un impulso creativo y liberador de la historia cubana. Por ese motivo le concedieron un significado fundacional, heroico y sacrificial desde una visión católica. En el número 33 de *Orígenes* en homenaje a Martí, las palabras de Lezama remarcan su condición de mártir:

La majestad de su ley y la gravedad de sus acentos nos recuerdan que para los griegos mártir significa testigo. Testigo de su pueblo y de sus palabras, será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y la banalidad. Y si sólo podemos creer, según la extraña sentencia de Pascal, a los testigos muertos en la batalla, es en las decisiones de su muerte, donde muestra la forma cómo el pueblo adquirió su esplendor al unir el testimonio con su ausencia, dar una fe sustantiva para las cosas que no existen, o a la terrenal gravitación de las más oscuras imágenes.

(“Secularidad” 190)

En su connotación de mártir, se incorpora a Martí en una lógica vicaria, donde por medio de su acción los deseos de soberanía populares se hacen parte de la historia y se

resguardan para la memoria de generaciones futuras. Martí se convierte en testimonio del coraje del pueblo cubano, por el que, según Lezama “las insuficiencias toscas de lo inmediato” se superan y dan paso a “los nuevos actos nacientes” (190). La reflexión en torno a Martí en la revista fluctúa entre un acto elegíaco y un canto patriótico, como muestra el poema “Versos Patrios a Martí” del sacerdote Ángel Gaztelu, otro integrante de *Orígenes*, que también aparece en el número conmemorativo:

Patria eres la extensión dorada
de la tarde y sus delicados ámbitos;
las redondas y tersas consonantes
de los azules de tu mar y cielo ...
tu vegetal constelación de palmas,
por donde —espada y flor — funda y sueña
al alba, la ígnea palabra de Martí. (64,65)

En un ensayo posterior a la etapa origenista, García Marruz, una de las mayores estudiosas de la obra de Martí, señala que la vida del poeta estuvo definida por el sacrificio. La muerte de Martí reveló, también, la relación entre acción y contemplación: “la acción no es la agitación vacía con la que se la confunde ni la contemplación es una vacía especulación. Sólo han actuado realmente aquellos hombres en que el acto ha sido —como decía un apologista católico—, sólo esto: sobreabundancia de la contemplación” (“José Martí” 23). García Marruz sostiene que es demagógico invocar a Martí cuando se pide a los intelectuales que detengan su labor interior para dedicarse a algo útil y colectivo, porque esa crítica ignora que una acción verdadera se sostiene en la reflexión (“José Martí” 24). Esta afirmación podría aludir indirectamente a las críticas que recibieron los origenistas por parte de poetas más jóvenes. Reynaldo González explica que: “Para la llamada ‘generación de los cincuenta’, *Orígenes* devino piedra de choque, conjunto de ensimismados que no ‘se comprometían’ y, como no podían negarles trascendencia, precisamente en su trascendentalismo hallaron el

motivo para un rechazo que ejercieron con pasión de dinamiteros y no de constructores de una cultura nueva” (223). Estas críticas se hicieron desde *Lunes de revolución*, donde confluyeron Heberto Padilla, Antón Arrufat, Álvarez Baragaño, entre otros (223). En ese contexto, la figura de Martí se convirtió en ícono de transición para los poetas prerrevolucionarios al legitimar un perfil que invocaba simultáneamente la lucha y la reflexión.

Según García Marruz, Martí encabeza lo que ella consideró la familia Orígenes. Recuerda que Lezama decía: “A veces quisiéramos ir más allá de él ...[y lo decía]...como quien confiesa una tentación como quien comprueba su fe en lo imposible. Pero sabía que no podría ir más allá de él. Creo que escribió su Sistema poético para resolver este imposible” (*La familia* 50). La fe en lo imposible dentro de la compleja arquitectura teórica de Lezama dota a la poesía de un estrato de potencialidad infinita donde localiza a la figura heroica de Martí. En *Las eras imaginarias*, texto medular para la teoría histórico-cultural de Lezama se acuña el término era imaginaria: “La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección” (30). La era imaginaria se define como la recurrencia de imágenes poéticas que forman un conglomerado de elementos simbólicos, inmersos en las artes, la cultura y la historia. Cada era consiste en una condensación de situaciones excepcionales que se han sedimentado en un arquetipo.

Lezama propone un ordenamiento poético de la temporalidad que como recuerda María Zambrano, es propio de su trabajo reflexivo: “la primera acción de quien es dado a la contemplación es la de una especie de creación de tiempo a ella adecuado, que la suscita y la alberga” (“José Lezama Lima en la Habana” 174). El sistema poético lezamiano propone la temporalidad transhistórica de las eras imaginarias para hacerla matriz de sus investigaciones

y creaciones poéticas⁴. Una de las eras imaginarias más importante de la historia cubana, según Lezama, es la era de la posibilidad infinita, animada por el espíritu revolucionario, que pone en diálogo a Martí con la revolución cubana:

El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante. (*Las eras imaginarias* 51)

Lezama interpreta la revolución cubana como el momento climático de la encarnación de lo imposible en la realidad. Se refiere figuradamente a este suceso como el hallazgo de un anillo encantado. En consideración de las connotaciones simbólicas del anillo, la revolución se inscribiría en un ciclo que pertenece a la eternidad. Su realización sería poética, porque es un momento de la inscripción de lo imposible en lo posible, que hace visible una latencia creativa. Martí entrelaza potencialidades distantes en el tiempo cronológico que se reúnen en la era de la posibilidad infinita, como la imagen de Hernando de Soto, adelantado español que participó en la exploración de lo que devendría en el Virreinato del Perú y en la expedición y asentamiento español en la Florida. Tras su muerte no pudo ser enterrado en España y tuvo que ser enterrado clandestinamente, para luego ser desenterrado y sumergido en el río Mississippi para su descanso eterno (Millones 36). La acumulación simbólica que las eras imaginarias hacen posible se refuerza al recordar que, según el Inca Garcilaso de la Vega, el

⁴ Uso el término “transhistórico” en el sentido de un ordenamiento temporal no cronológico y que pueden exceder las limitaciones geográficas. Se ha usado, sobre todo, en la museología con la intención de que las exposiciones exhiban relaciones inesperadas y atractivas de objetos o piezas de arte más allá de las definiciones rígidas de su distancia espaciotemporal. De acuerdo con Sheena Wagstaff, la tendencia transhistórica en la práctica curatorial trata de ampliar el canon y articular la vitalidad de la historia (Siegal).

entierro último de Hernando de Soto en un río rememora el entierro de Alarico, rey de los godos, en el río Bisento en Italia (*La Florida* 209). Según Lezama, la potencia revolucionaria se expresa en la resurrección de Martí tras su inmolación heroica. En ella la poesía misma encontraría su inmortalidad y sería eje de la ética martiana de renovación:

Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible... Su muerte tenemos que situarla dentro del Pachacámac incaico, del dios invisible. No ha querido hacernos vivir dentro del ideal micénico del culto de los muertos; cuando agotemos, por el conocimiento poético, su sepulcro, él mismo nos llevará a nuestra pequeña empresa jónica, a la poesía como preludio del asedio a la ciudad, no su forzosa unión con la casa incendiada, que comienza aclarando un destino. (*Expresión americana* 78, 79)

Martí es para Lezama un símbolo de posibilidad que invoca un destino americano, hecho de “presencias imposibles” más que de ausencias (*Expresión americana* 78). Como nota Ortega: “En contra del lugar común de concebirlo como una figura romántica y trágica, Lezama ve a Martí como una semilla del tiempo de renovación” (*El sujeto dialógico*; 285). Es decir, destaca su capacidad, como sujeto de la abundancia, para la reinención de la nación. En su visión transhistórica, Lezama asocia a Martí con otras figuras que revitalizan el cosmos en la tradición precolombina, como Pachacámac, el dios “no conocido” de los Incas, que aunque no pueda ser visto, es inteligible. Según el Inca Garcilaso de la Vega, su nombre: “quiere decir el que da ánima al mundo universo, y en toda su propia y entera significación quiere decir el que hace con el universo lo que el ánima con el cuerpo (Vol.1 62). En diálogo con esta noción, Lezama sugiere que la muerte de Martí es parte del misterio que anima lo que existe, su movimiento y su constante: “natividad verbal” (79).

Por su parte, Vitier ve en la coincidencia de actividad política y poética en la figura de Martí un referente para entender la intervención de la poesía en la historia:

La acción revolucionaria nos ha enseñado, entre otras cosas, que la poesía puede encarnar en la historia y debe hacerlo, con todos los riesgos que ello implica, y que en la agonía de esa encarnación se desvanecen las frustraciones que nos paralizaban, quedando sólo en pie aquel imposible heroico -la protesta de Baraguá, la obra de Martí, los doce de la Sierra, las muertes solitarias de Camilo Torres y el Che-, que es la sustancia y el motor de nuestra mejor historia y, en el reino de las transposiciones líricas o proteicas, de nuestra mejor poesía. (*Lo cubano en la poesía* 24)

En estas apreciaciones, Vitier se remite a la imagen de Martí para elaborar una asociación anacrónica entre los héroes de la reciente revolución y la emancipación del siglo XIX para interpretarlo. Martí es interpretado como un agente emancipador y un hito histórico, político y poético que pone en contacto momentos que evidencian la larga duración de la presencia revolucionaria. Según Vitier, la poesía se hace acto y el acto se hace creativo como si se tratara del proceso místico de la transustanciación. La convergencia de poesía y heroísmo sería característica de lo cubano que se abre a lo desconocido a través de lo cual se libera: “Somos libres e independientes por esencia, lo cual no significa que no nos esforcemos hacia la encarnación visible de ese espíritu, según las tradiciones de nuestro siglo épico” (*Lo cubano en la poesía* 401). Aunque se considere que la autonomía es inherente a lo cubano, Vitier no desmerece el arduo trabajo que significa sostener ese destino y reafirma su adhesión al proyecto revolucionario.

La invocación a Martí por parte de los originistas es compatible con el discurso oficial cubano, que trató de rehabilitar a los íconos políticos del siglo XIX, involucrados en la lucha por la independencia de la corona española al servicio del presente revolucionario con el fin de otorgarle a la revolución un carácter de telos. Al respecto, Rafael Rojas explica:

Después en la historiografía cubana se formó la idea de una revolución metahistórica que tuvo sus inicios en 1868 con el levantamiento por la independencia del yugo español, y cuya formulación aparecería en historiadores como Jorge Ibarra y se reitera

en palabras de Fidel Castro, quien afirma que en Cuba hubo sólo una revolución iniciada en 1868 y afirmó además que el modelo socialista que adoptó la Revolución Cubana no surgió de un giro ideológico hacia el Marxismo-Leninismo, sino una consecuencia natural del mismo movimiento nacionalista inaugurado por líderes antiesclavistas y separatistas del siglo XIX como Carlos Manuel de Céspedes, José Martí, Ignacio Agramonte, Antonio Maceo. (“The New Text of the Revolution” 36)

Efectivamente, en *La historia me absolverá* (1953), el pronunciamiento legal de autodefensa presentado por Fidel Castro ante las autoridades que lo juzgaron por liderar la toma del cuartel Moncada, Castro defiende el derecho a la insurrección establecido en la Constitución cubana en 1940 y se refiere a Martí como el “apóstol” que no ha muerto. Esta alusión fue parte de un argumento que dio espesor histórico a la defensa de la soberanía de Cuba: “Los problemas de la república sólo tienen solución si nos dedicamos a luchar por ella con la misma energía, honradez y patriotismo que invirtieron nuestros libertadores al crearla” (Castro 87). La continuidad de acciones para la preservación de la libertad cubana a lo largo de la historia, con un precedente en la guerra de la independencia, lleva a Castro a atribuirle a Martí la autoría intelectual del asalto al Moncada (25). Este vocabulario, según Lilian Guerra, constituye una narrativa sobre la revolución como una historia de redención y resistencia perennes. Por un lado, Castro se mitificó al referirse a sí mismo como Jesús y al asignarles a sus compañeros de la Sierra Maestra el rol apostólico de “Los doce”; por otro lado, alineó su lucha con las guerras de independencia mediante diversos signos reconocibles, como asociación de los guerrilleros con los mambises, quienes fueron soldados rebeldes del siglo XIX conocidos como mambises, quienes como los del Movimiento 26 de Julio, quemaron campos de caña y sabotearon infraestructura (*Visions of power* 13-17).

La apropiación de la figura de Martí por parte de los originistas no deja de ser problemática. Como advierte Mónica Bernabé, al ser Martí mismo artífice de la liberación cubana en el siglo XIX, su poesía se expuso al riesgo de manipulación histórica, política y

pedagógica (104). Además, enfatiza que existió un motivo pragmático para los origenistas. Martí encarnaba la intervención de lo poético en lo real. Al remitirse repetidas veces a su persona legitimaron su lugar como escritores no-marxistas dentro de la revolución (65). Más allá de instrumentalización alguna, debido a su estatus de héroe cultural, admirado por su alcance simbólico, la imagen de Martí intervino activamente en la experiencia de las transformaciones culturales de la Cuba revolucionaria.

La apelación a la figura de Martí de los autores de *Orígenes* muestra la forma de operar de lo que Plattel considera la dimensión exploratoria del pensamiento utópico (45); es decir, el examen riguroso de la situación presente que se elevará hacia el horizonte deseado. Específicamente, la utopía revolucionaria cubana se interseca con el pensamiento origenista que interpreta a Martí como prueba de la existencia de una esencia libre en el ser cubano, que debe perseguir su continuidad hacia la realización del “imposible heroico” (Vítier) y hacia la “sobreabundancia de la resurrección” (Lezama).

1.2 La teleología insular de José Lezama Lima

El impulso utópico se aferra a la esperanza sobre el futuro. El carácter dominante del devenir respecto a la experiencia inmediata muestra que el impulso utópico tiende a una comprensión teleológica de la historia. El filósofo Dmitri Nikulin explica que esta perspectiva ha sido preponderante desde inicios de la Modernidad:

The modern understanding of history that arose at the end of the seventeenth century, however, is distinctly marked by teleology: history must have a purpose, because it must realize a hidden objective plan —either of divine design or of the order of things in nature— that is unfolding in and through history. On this account, history usually moves toward the realization of a greater good in human society, be it freedom, justice, or commonly shared and used wealth. (ix)

Nikulín añade que la visión teleológica de la historia parece liberadora porque a pesar de todas las calamidades, se cree que un plan secreto instaurará el orden y así justificará el sufrimiento. Como los finales felices son atractivos, es agradable pensar la historia como una comedia. Pero no es cómica a priori, sino que se convierte en cómica por obra humana (ix). La interpretación teleológica de la historia influyó significativamente en el pensamiento de Lezama quien la reformula según sus propios términos. Años antes de la revolución, Lezama construyó una interpretación poética de la historia que mostró interés por lo que llamó insularismo teleológico en la poesía cubana. Discute esta noción en *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), un diálogo ficticio con el poeta español, quien suscribe las palabras que Lezama le adjudica en el epígrafe del libro. Lezama le pregunta a Jiménez si considera que hay una sensibilidad insular en las letras cubanas. Este último advierte que la existencia de tal sensibilidad le cerraría a la escritura cubana las puertas al universalismo. Sin embargo, Lezama le aclara que la insularidad le preocupa en términos culturales, no como determinismo geográfico y le señala que el primer elemento de la sensibilidad insular es la resaca marina: “La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas” (9). La metáfora de la resaca, indica que la sensibilidad cubana es capaz de dar algo de sí misma sólo por el contacto fecundo con lo foráneo.

En una carta de 1939 Lezama le escribe a Vitier: “Ya va siendo hora que todos nos empeñemos en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor” (Bernabé 58). De acuerdo con Rojas, Vitier “fue el único que asumió la teleología insular como misión” mediante su intento por definir la esencia cubana en *Lo cubano en la poesía* (Isla sin fin 33). El detallado estudio de Vitier concluye que lo cubano se define en algunas esencias reveladas por la poesía, y señala que la actividad poética permite una interpretación de la cultura y del destino de Cuba: “La poesía tiene, sí, una finalidad en sí misma, pero esa finalidad lo abarca todo. La sustancia devoradora es, necesariamente, teleológica” (220). La perspectiva

teleológica de Vitier aparece como un planteamiento ético respecto a la revolución, entendida como proceso de formación nacional orientada hacia el bien común: “Las hazañas y los logros de la Revolución, con sus dificultades, errores, problemas e insuficiencias, no tienen nunca un carácter estático; son otros tantos pasos dialécticos hacia el cumplimiento colectivo de un bien que en cierto modo impulsa y guía, a la vez que pone el sello de autenticidad a cada uno de esos pasos” (*Ese sol del mundo Moral* 21).

La reinterpretación de la historia que inscribe lo potencial y lo posible en la realidad cuestiona el contexto político y social de los origenistas. Como apunta Jesús Barquet, en sus inicios la misión del grupo fue rescatar y dignificar lo cubano en crisis: “la actividad cultural del grupo Orígenes era construir frente a un Estado político corrupto, otro estado más sólido y perdurable, de insobornables apoyaduras éticas, que ofreciera una eficaz resistencia a ese proceso de desintegración nacional que predominaba en la isla y que producía un ambiente de frustración, corrupción y escepticismo” (*Consagración de la Habana* 62). Desde esta perspectiva, una vez acontecida la revolución, para los origenistas dicho estado poético alternativo no necesariamente debía ser un ámbito aparte del estado gobernante, porque la revolución habría hecho posible una apertura hacia una visión poética de la política.

No obstante, el origenismo no planteó un entendimiento homogéneo de la convergencia de su poética con la ideología del oficialismo revolucionario. Vitier observa en la teleología insular una prolongación de la tradición nacional revolucionaria, mientras que para Lezama la teleología insular comprende los aspectos indeterminados de la poesía como puntos de acceso a una historia, donde lo cubano tiende hacia una proyección indefinida. Al respecto Marta Luján señala que para Lezama: “Las potencialidades de la insularidad se manifiestan, más que en las continuidades, en las líneas de fuga” (342). En ese sentido, la teleología insular de Lezama apunta a una expansión de lo posible en realizaciones

intermitentes, pero sostenidas, hacia el autodescubrimiento de las potencialidades de la historia que no se reduce a una sola forma histórica, como la reciente revolución.

La teleología insular debe comprenderse en función del contexto comunicativo en el que Lezama la invoca: “Deseo hacer constar que formulo la pregunta en una cámara donde flota la poesía, que la pregunta va dirigida a un poeta [Juan Ramón Jiménez] *cuya respuesta siempre fabricaría claridad*. La respuesta que pudiera dar un sociólogo o un estadista no nos interesa ahora” (énfasis mío; 6). En consecuencia, el destino de la isla no se busca en el ámbito político o histórico, sino en un horizonte poético y de corte mitológico: “Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que éste se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal” (*Coloquio* 10).

El medio que Lezama elige para indagar sobre la teleología insular es la conversación, que es una forma maleable y que está abierta a la novedad intersubjetiva, que surge entre los individuos que hacen comparecer sus mundos poéticos. La interacción en el diálogo recuerda la metáfora de la resaca que sólo acontece cuando la orilla se entremezcla con la corriente marina. La estructura del coloquio está despojada del peso de la última palabra. Lezama no tiene en mente una aserción política nacionalista, sino una reflexión poética sobre la identidad y la imaginación en Cuba, que se pueden rastrear más allá del tiempo cronológico. Por eso la pregunta aparece en un texto rodeado de preocupaciones sobre la poesía, de afirmaciones provisionales y de la sabiduría de quienes “fabrican claridades”, pero no las constatan. Así se postula el mito insular como potencia y devenir del ser cubano en el diálogo poético.

Juan Lupi considera la proyección lezamiana hacia un futuro abierto en términos de creación: “El genuino principio creador —o poético, literalmente— en este modelo no está ni

en lo ya creado ni en el presente sino en las posibilidades, en el poder ser, tanto del lenguaje como del futuro: esto es lo que Lezama llama ‘lo increado’ y encarna tanto en la metáfora como en el devenir histórico” (“Introducción” 9). Desde esta perspectiva, la acepción de revolución que Lezama articula tiene principalmente resonancias estéticas como puede comprobarse en *La expresión americana* (1957):

Cómo se ha obtenido esa revolución, esa rotación de tres entidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también. Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia una nueva visión. (12, 13)

La inminencia de la novedad es el campo de acción del sujeto metafórico que es hacedor de las transformaciones que habita. La comprensión creativa de la revolución lleva a Rojas a identificar el núcleo de las preocupaciones teleológicas de Lezama en términos de una salvación moral por lo bello:

Para Lezama ese «empeño de todos» en una teleología insular representaba la creación de una imagen de la génesis y el destino de la isla, una suerte de Suma Poética que incorpora la travesía ontológica de Cuba desde sus orígenes hasta su consagración. Lezama tenía la certeza de que semejante imagen encarnaría en la historia, a través de la «metáfora que participa», y con esa hipóstasis estética y ética de la sustancia insular, el destino de Cuba quedaría a salvo de frustraciones, desvíos y estancamientos. (*La Isla* 31)

Así se reafirma el carácter ético y creativo de la teleología insular de Lezama. En palabras de Luján: “Lezama no apoyó a ningún poder, a ningún gobierno, sino al sentido profundo de la Revolución como posibilidad” (345). La sensibilidad cubana insular no significó, para él, una definición exacta, que para Vitier sería la irrevocable realización de la

revolución, sino un desplazamiento permanente. Esta noción es compatible con el poema “Ay, Cuba, Cuba” de García Marruz, de su libro *Visitaciones* (1970), donde se sugiere lo cubano como un movimiento continuo hacia un fin misterioso:

Ay Cuba, Cuba, esa musiquita ahora, de las entrañas, que conozco como un secreto que fuera mío y no tuyo, tú que eres porque no te has conocido nunca, óyeme, no te vayas detrás de esos extraños como una provinciana ilusionada por un actor de paso que la deslumbra con trajes gastados de teatro ... no te vayas detrás de esos extraños, que cuando abras los ojos ya te habrán secado el alma y demudado el rostro que yo te amaba. Erguida, modesta, valiente! Ay no serás nunca madre nuestra sino hija. (74)

Este poema en prosa usa la prosopopeya para personificar Cuba como el país que se ha convertido en hechura de sus habitantes: su hija. La longitud de las oraciones y la repetición modelan un tono de apremio respecto a los peligros que rodean a una patria joven. La vulnerabilidad de lo nacional radica en una incapacidad de definición que se convierte en su fuerza: “tú que eres porque no te has conocido nunca”. El inacabado autoconocimiento comulga con la perfección de lo que permanece en potencia. Desde su visión utopista, Bloch señala que el ser inacabado puede serlo todo: “Sólo por virtud de la determinabilidad inconclusa del hombre han aparecido social-históricamente tantas de sus posibles fisonomías y se hallan también tantas de sus determinaciones en el futuro” (Vol. 3, 13). En el poema de García Marruz, Cuba refirma su indeterminación en su huida de todo lo que amenaza con atraparlos: “Escapa, escapa, pelota, pez colibrí, escapa, a todas las posesiones, a todas las certezas, a todas las negaciones, a todas las dudas, escapa, cefirillo, de la nube negra al hondo azul ... Yo sé que tus palmas no rindieron homenaje al hijo sino a su Huida!! Por eso te pido ahora: reconoce! Regresa, Ave, con la Salutación!” (75)

Lo cubano para García Marruz, como para Lezama, privilegia la fuga a la definición, coloca a Cuba en la lógica de la huida. García Marruz le imprime una dimensión mariana, que dialoga con los misterios gozosos, como el saludo del ángel Gabriel a María. Al respecto,

Vitier resalta que: “el sabor de lo cubano” y “los misterios católicos”; constituyen una muestra de su búsqueda de una “realidad que se escapa y vuelve como a ráfagas” (“Sobre la poesía de Fina García Marruz” 13). La mirada religiosa de García Marruz se adhiere a una ética de la desposesión que elogia una realidad elusiva que excede al yo: “Una voz, algún coche apareciendo, / mientras en lo que miro y lo que toco/ siento que algo muy lejos se va huyendo” (“Una dulce nevada está cayendo” 22). Así se plantea una visión poética de aprehensión efímera desde la cual lo cubano sólo tiene lugar como una definición abierta, como sugiere el poema “Su ligereza de colibrí, su tornasol, su mimbre”:

Soplo suave que luego barre y deja el sol de la intemperie.

Lo insoportable de su irresponsabilidad

capaz de originar la chispa que incendie el universo

sin ningún plan previsto,

la imposibilidad de culpar la culpa de ese rostro

que sonríe a la nada y habla de su madre con cariño” (73).

El colibrí funciona como metáfora de una Cuba que parte de sí misma y cuya teleología constituye un camino centrífugo. La imagen recuerda la noción de la “Cuba secreta”, de Zambrano, cuya influencia en García Marruz fue crucial: “¿Cómo hablar de un secreto sin referirse a la manera cómo nos fue descubierto y más todavía, a la manera cómo sigue permaneciéndonos secreto? Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados, lo que constituye su máxima generosidad” (“La Cuba secreta” 106). Según Zambrano, “la cuba secreta” es “la patria pre-natal, es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal” (107). En el poema de García Marruz, Cuba inscribe su secreto en la brevedad de su aparición y en su abandono de formas momentáneas en nombre de la promesa de la lejanía.

A pesar de las similitudes, en Orígenes no hubo una postura uniforme, aunque sí una forma de mirar la realidad desde un lenguaje poético. García Marruz señala que “Una familia

no supone miembros idénticos, sino diferencias en torno a un centro común” (*La familia* 12).

A su entender, ante los cambios políticos los poetas de su generación sin ser marxistas interactuaron con la revolución desde principios martianos que se resumen en la opción por “los pobres de la tierra” y la independencia respecto a Estados Unidos:

A la llegada de la Revolución, sus poetas...se sumaron a ella. Unos, como el propio Rodríguez Feo, a la Campaña de Alfabetización. Otros, como Piñera, escribiendo en su órgano periodístico, y no sólo artículos firmados, sino editoriales sin firma.

Lezama, que fue Director de Publicaciones, sería él mismo publicado *in extenso*, y no obstante ser católico, compartió con Guillén la dirección de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, de la que fue Vice-presidente. Así que no sólo se sumaron, sino aceptaron cargos de dirección en la cultura que jamás antes quisieron aceptar, y aun hicieron tareas más humildes que nunca hubieron pensado realizar antes, como la de incorporación a los cortes de caña y cultivo del café. (*La familia* 57)

A pesar de las diferencias entre los origenistas, existió un lenguaje compartido respecto a su visión trascendental de la poesía que, para ellos, mediaba la comprensión de la realidad a través imágenes, y cuya profundidad simbólica atravesaba épocas y geografías. Postularon que la poesía tenía un poder epistemológico y se manifestaba intermitentemente en la historia desplegando su potencial en el destino cubano. La polémica sobre las concepciones origenistas de la teleología insular anticipa las preocupaciones sobre el diálogo entre las posibilidades estéticas y el discurso nacionalista revolucionario de los años por venir.

2. Archivo transmedial: raza y revolución en *El diario que a diario* de Nicolás Guillén

Nicolás Guillén (1902-1989) fue un poeta prestigioso antes de la revolución cubana. Desde el inicio de su carrera, sus preocupaciones sociales y políticas se destacan como motivación central de su obra. Por ejemplo, escribió *España: poema en cuatro angustias y una esperanza*

en solidaridad con la causa republicana durante la guerra civil española (1936-1939). Se exilió inmediatamente luego que Fulgencio Batista tomó el poder en 1952. En ese momento, ya había publicado *Motivos de son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1933), *West Indies Ltd.* (1934), *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), y *Elegía a Jesús Martínez* (1951). Después del triunfo del Movimiento 26 de Julio en 1959, retornó a Cuba, apoyó la revolución, fue nombrado presidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y trabajó como miembro del Consejo Nacional de Educación. Recibió el título de poeta nacional y se convirtió en símbolo de las letras revolucionarias. En el siguiente apartado, analizo el libro *El diario que a diario* para explorar cómo la materialidad del lenguaje poético responde al contexto de cambio político y a las expectativas radicales, inspiradas por el pensamiento utópico.

2.1. *El diario que a diario*: transmedialidad y memoria poética

El libro experimental *El diario que a diario* ha tenido cuatro ediciones (1972, 1979, 1985 y 1995). A pesar de que la primera incluye algunas ilustraciones, la última edición es más rica en elementos visuales, que refuerzan el potencial de su hibridez. Desde la primera edición, el libro integra diversas formas del discurso de varios momentos de la historia cubana, como la escritura periodística, crónicas, propaganda, y anuncios oficiales. Al mismo tiempo, conserva su condición poética a través del uso intermitente de rima y versificación, y mediante relaciones intertextuales con poetas, como Eliseo Diego⁵. La mezcla de recursos heterogéneos conforma una composición transmedial que crea un efecto singular en la experiencia del lector. De acuerdo con Marshall McLuhan, el cruce de medios desata su potencial, y posibilita resultados creativos.

⁵ Guillén subrayó su diálogo con Diego y le dedica el poema “Epístola”. En este poema, Guillén se disculpa con humor por su estilo de escritura: “Juro por los sinsontes y las flores/ que en aquesta ocasion no he pretendido / provocar con mi verso tus furores” (9). Estos versos solicitan la complicidad de Diego y advierten sobre su experimentalismo.

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses. (63)

La amalgama transmedial de recursos expresivos en *El diario que a diario* reorganiza el tiempo cronológico para producir en el terreno poético nuevas percepciones de la historia y del acto mismo de escribir. Guillén reconoce la importancia de la pluralidad formal desde el inicio de su carrera. Le escribió a Gumersindo Nápoles en 1929:

La poesía Gumersindo, como todo, ha cambiado, está cambiando. Lo que llaman Vanguardismo por decirle de algún modo, no es una escuela, sino muchas escuelas. Mejor aún: es el ansia de encontrar un nuevo modo de expresión que desposeyendo a la poesía de su propio ropaje postizo, lacrimoso como un mendigo con tracoma, pueda dar a conocer el ansia del poeta en una forma más sincera. ¡Oh, si pudiera expresarse la poesía eliminando el verso! Se está, desde luego, en un plano de los tanteos, de búsquedas, de inquietudes. (Pérez 23)

El diario que a diario niega la exclusividad del verso y construye un compuesto transmedial que enriquece la búsqueda de una expresión poética. La amplitud de composición del libro se propone dar un lugar a la palabra poética en el espacio público, y exponer la falsa objetividad de los medios informativos como el periódico⁶. También, manifiesta un trabajo programático con la materialidad de la poesía. Hizo eco de sus contemporáneos como el

⁶ La tendencia de Guillén a incorporar una dicción prosaica fue pionera para el estilo coloquial que floreció a finales de los años cincuenta y sesenta en Cuba. Como explica Virgilio López Lemus, esta tendencia surge bajo la dictadura de Batista, junto con la lucha guerrillera, y continúa con fuerza después del triunfo de la revolución. La ola de realismo envolvió todos los géneros y se orientó hacia la escritura testimonial (29).

poeta Mariano Brull, quien experimentó con asociaciones de sonidos, que Alfonso Reyes bautizó como *jitanjáforas*. Según Rachel Price, la experimentación de Brull se asoció a una estética concreta que tuvo una presencia transhistórica en el Atlántico del siglo XIX y de mediados del siglo XX. Esta orientación artística propuso la desmercantilización de los objetos a la luz del capitalismo global, la producción en masa, y el desarrollismo en contextos de lucha por la soberanía en Cuba y Brasil (8). Esta perspectiva propuso una reflexión sobre el significado de los objetos en consideración de sus relaciones de dependencia, su historicidad, y sus condiciones de producción. Guillén adoptó esta tendencia hacia la concreción tempranamente en sus exploraciones de la materialidad del lenguaje “afrocubanista”. Por ejemplo, la fonética del poema “Canto negro”, de *Songoro Cosongo*. *Poemas mulatos*, enfatiza la presencia musical de la identidad afrodescendiente:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
congo solongo del songo,
baila yambó sobre un pie. (79)

En forma y significado, los versos implican efectos musicales asociados con la cultura afrocubana. Con el énfasis en las vocales “o” y “e”, y con el uso de palabras onomatopéyicas (yambambó, yambambé, yambó), Guillén permite que la poesía encarne ritmos familiares al legado africano. Como observa Íñigo Madrigal, “Congo” era la palabra para la región cubana donde vivían los inmigrantes del Congo africano. La palabra “solongo” es el nombre de una tribu angolana, y también una danza vinculada a la población bantú de Haití (79). Estos detalles habilitan la interpretación de “Canto negro” como una celebración de la afinidad cultural entre las diásporas africanas, sostenida en la dimensión material del lenguaje. Roberto González Echevarría especifica que Guillén, él mismo un poeta Afroantillano,

consideró que el Afro-Antillanismo no fue una mera temática con relevancia socio-política, sino parte de una revisión poética general del núcleo de la poesía moderna escrita en español (302). Poemas como “Canto negro” abren un espacio lingüístico más allá de la lengua española para reintegrar las voces africanas en la memoria cubana y señalar su pluralidad.

El diario que a diario [1972] (1995) continúa con el entusiasmo de Guillén por la experimentación en la escritura poética. La versión final de *El diario que a diario* incluye arreglos tipográficos e imágenes que enfatizan la materialidad óptica de la poesía. Su diversidad de discurso, su mezcla de verso y prosa, y su dimensión visual dialoga en la tradición latinoamericana con proyectos como *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra, un set de postales poéticas que incluye aforismos, propaganda, reflexiones filosóficas, entre otras, y *Sabor a mí* (1973) de Cecilia Vicuña, un diario poético en relación con el golpe de estado en Chile contra el gobierno socialista de Salvador Allende en 1973. El libro de Guillén comparte con estos proyectos su formato ecléctico y su interés en la historia. El principio de composición transmedial del libro de Guillén ha quedado inexplorado porque varias de las imágenes sólo pertenecen a la edición de 1995, y las pocas imágenes de la primera edición pasaron desapercibidas en compilaciones como *Obra completa* (1980) editada por Angel Augier, y *Summa poética* (1976) editada por Íñigo Madrigal. Me propongo recuperar la importancia de la integración de imagen y texto en *El diario que a diario* para analizar el poder archivístico de la escritura transmedial. El “Prologuillo no estrictamente necesario” al inicio del libro presenta la principal motivación del poemario:

Primero fui el notario
polvoriento y sin prisa,
que inventó el inventario.
Hoy hago de otra guisa:
soy el diario que a diario
te previene, te avisa

numeroso y gregario.

¿Vendes una sonrisa?

¿Compras un dromedario?

Mi gran stock es vario.

Doquier mi planta pisa

brota lo extraordinario. (7)

El “prologuillo” da voz a una suerte de diario encarnado, lo que en la época colonial se conocía como “pregonero”. El sujeto se mimetiza con el libro, él mismo es espacio de comunicados públicos y lugar de transacciones. Así, se presenta como medio que interviene en la formación de la opinión pública, porque el pregón sería una especie de noticiario oral. Sebastián de Covarrubias define “pregonero” como: “el oficial público que en alta voz da los pregones” (595) y pregón como: “la promulgación de alguna cosa que conviene se publique y venga a noticia de todos” (595). Ambos significados reúnen una connotación legal que es compatible con la labor del pasado del yo poético como notario que “inventó el inventario”. Esta mención remite a la dimensión histórica del libro. Según Nikulin, la lista es el prototipo de la historia, ya que esta es un listado organizado en función de un logos que delimita y organiza semántica, sintáctica y programáticamente las cosas (99). En estos términos, el yo del prologuillo que “inventó el inventario” es el sujeto historiador que al hacer ahora “de otra guisa” se mueve al terreno poético. Así se sitúa *El diario que a diario* en la intersección entre la historia y la poesía.

Las imágenes incluidas en la última versión de *El diario que a diario* sobrepasan la función de meras ilustraciones, porque añaden connotaciones y contradicen los textos que las acompañan. El compuesto transmedial de imagen y texto en poesía puede llamarse ícono verbal que, de acuerdo con William Wimsatt no es “merely a bright picture (in the usual modern meaning of the term image) but also an interpretation of reality in its metaphoric and symbolic dimensions” (x). En lugar de proveer una visión clara del mundo, el ícono verbal

desafía los mecanismos de visibilidad, y denota múltiples perspectivas y contradicciones. Sus dimensiones metafóricas corresponden a la “metáfora viva” que es según Paul Ricoeur “a semantic innovation which has no status in already established language,” (*Interpretation Theory* 52). Sugiero que el ícono verbal produce un valor cognitivo que merma las apreciaciones fijas de la realidad y produce acercamientos artísticos a los eventos históricos. En *El diario que a diario*, el ícono verbal ensambla elementos visuales, procedimientos semánticos, y proyecciones metafóricas para remodelar el significado de la historia cubana. El siguiente pasaje del libro indica cómo la literatura se convierte en lugar para invocar el pasado y reflexionar sobre él.



Fig. 1

El ícono verbal correspondiente a la figura 1 surge de la conjunción de la referencia mitológica a Caronte y de la imagen de un antiguo edificio cubano⁷. La metáfora de la funeraria funciona como la poética del libro: La muerte es entendida como un recurso productivo para el negocio funerario, el cadáver connota los datos históricos disponibles para el lector, el entierro indica la organización de la información en la escritura y “el resto” implica el significado excedente que se crea en la interpretación. En estos términos, la figura

⁷ La imagen del edificio sólo aparece en la edición del libro de 1995.

1 indica que el cadáver de la historia adquiere sentido mediante la participación en la hibridez transmedial del libro, donde asume nuevas connotaciones. Inmediatamente después de este pasaje se encuentra el anuncio publicitario de la “Gran funeraria Berceo”:



Fig. 2

Vera Kutzinski, autora de uno de los más relevantes estudios sobre *El diario que a diario*, interpreta que la referencia a Gonzalo de Berceo, un poeta español del siglo XIII “illuminates the positive aspects of Cuba’s cultural *barroquismo*”, porque fue “the first Spanish poet to insist on writing in the language of the people” (204). Esta perspectiva dialoga con las preocupaciones de Guillén para incorporar las dinámicas del discurso coloquial en las letras españolas (205). Por mi parte, propongo que la pluralidad de discurso que Berceo connota también subraya la vida diacrónica del lenguaje de *El diario que a diario*. La cita en español antiguo “logar cobdiciaduro para ome cansado” (52), de *Los milagros de nuestra señora* funciona como marca del estilo de Guillén. El lenguaje arcaizante estimula un efecto de extrañamiento que reorganiza el tiempo cronológico y provee nuevas posibilidades para imaginar la tradición literaria en español en contextos atípicos. *El diario que a diario* habita una zona literaria donde la imitación del pasado sobrepasa la mera repetición y genera una revisión creativa de formas pasadas.

Significativamente, el texto de la figura 2 insiste en que es conveniente contactar a Blas Casares para un entierro ideal. La convergencia del español antiguo y este nombre produce un desplazamiento temporal. Casares participó como hombre rana en la invasión de la Bahía de los Cochinos (1961) respaldada por Estados Unidos (Zeitlin). La ilustración del esqueleto con la guadaña compara a Casares con un agente de la muerte, que personifica el terrible significado de uno de los episodios más traumáticos de la historia cubana ⁸. Esta sección amplía el sentido de la metáfora de la funeraria. Connota que la integración de elementos anacrónicos fuerza a la escritura a exhumar los episodios de la lucha por la soberanía en Cuba que conducirá al presente revolucionario. Al proponer la muerte como fuente de la historia, el libro remarca su preocupación por las trágicas consecuencias del pasado de dominación en la isla: tanto el sometimiento de la esclavitud y la sumisión ante poderes extranjeros en la Cuba prerrevolucionaria son temas axiales que enfatizan la denigración ocasionada por el colonialismo y neocolonialismo.

Te entrego mi poema. Algarabía
en lengua de piratas y bozales
donde de todo material había:

*No sólo los Urrutias y González,
los ya Rojas y Alonsos, los Angulos,
y en fin otros diversos animales,*

*sino los tristes que ponían sus culos
a que aquellos señores los patearan
con patas no de gentes, mas de mulos (énfasis mío; “Epístola” 10).*

⁸ La imagen de este pasaje se incluyó en la edición de 1995.

El verso “te entrego mi poema. Algarabía” se sitúa como un comentario meta-poético. Kutzinski lee “algarabía” como la figura que Guillén emplea para referirse a la naturaleza barroca de la escritura latinoamericana: “In Guillén’s Antillean version, the Baroque is a kind of literary argot, a written language alive with the same heterogeneity and playfulness that characterizes colloquial speech” (204). Esta observación implica que la hibridez del libro no sólo está compuesta por una pluralidad de dicción de los ámbitos oral y escrito, sino también de diferentes sociolectos de personas influyentes y de quienes son equiparados a bestias. La afiliación del libro de Guillén con la cultura barroca y neobarroca latinoamericana deriva de su radical reconocimiento de la diversa imbricación cultural en la región. Particularmente, este método privilegia la “lengua de piratas y bozales”. En este sentido, sugiero que *El diario que a diario* es un espacio para la voz reprimida de la historia que reflexiona sobre la esclavitud, la opresión, y formas públicas de racismo que prevalecen en la Cuba del siglo XX.

Hay anuncios publicitarios ficcionales en el libro que abordan prácticas discriminatorias con marca racial en el mercado laboral cubano: “Se busca a una muchacha para atender a un niño de dos años. Si no es blanca, o mestiza, que no se presente. Calle X N° 60” (72). Una nota a pie de página explica el contexto en el que se produjo el anuncio: “No hemos podido encontrar la calle X en el Vedado, por lo que suponemos que ya no existe. *Pero existió sin dudas antes de la Revolución*” (énfasis mío; 72). Kutzinski interpreta “X”:

“As a floating signifier, it represents something that has no specific location, that exists but cannot be pinpointed or isolated, either before the revolution or afterwards” (191). Esta explicación señala la complejidad de la organización de la línea de tiempo en el libro de Guillén. Indica también la persistencia del racismo, aunque se haya transformado. Entiendo la falta de información y las ambigüedades, ejemplificadas por “X” en el anuncio, como un síntoma del diálogo de *El diario que a diario* con sus circunstancias de escritura; es decir, el tiempo revolucionario. El libro subraya la persistencia de la inequidad racial en la historia

cubana para postular que la lucha contra prácticas discriminatorias ha impulsado la historia de la revolución.

El pensamiento utópico infunde esperanza al tiempo de la revolución. El apoyo entusiasta a la Cuba revolucionaria se sostuvo en la evidencia factual de la resistencia cubana, como su defensa frente a la invasión de 1961, los esfuerzos invertidos en la campaña de alfabetización, y la revalorización de la cultura nacional y latinoamericana mediante instituciones como Casa de las Américas y la Unión Nacional de Escritores de Cuba (UNEAC). En este contexto, propongo entender la dimensión utópica de la revolución cubana en términos de utopía concreta, acuñada por Bloch. Se trata de una prefiguración del futuro deseado que legitima su realidad venidera (129; Vol. 3). El sujeto utópico busca en su pasado las huellas de lo que espera para exponer el carácter concreto de su utopía. Se propone identificar su existencia anterior como garantía de su posible realización en el futuro.

Desde esta perspectiva, lejos de la etimología de utopía (no lugar), el tiempo utópico no es un tiempo vacío invertido en un futuro inexistente, sino un tiempo lleno de signos, cuyos antecedentes se conectan con urgencias y esperanzas del presente. Argumento que *El diario que a diario* asume el impulso utópico mediante su reorganización del pasado para legitimar las expectativas de cambio que condujeron a la victoria del Movimiento 26 de julio. En otras palabras, crea un archivo poético de la prefiguración de la revolución en la historia cubana. De ese modo se suma a los esfuerzos revisionistas que buscaron examinar la historia desde la perspectiva de la utopía concreta.

2.2 La poética del anacronismo estratégico

Más que una para historia o una travesura poética con aspiraciones históricas, *El diario que a diario* es una delimitación poética de un campo epistemológico. Su principio de organización es el impulso poético revolucionario. Producido en el tiempo de la revolución, este libro

revela la necesidad de intelectuales y artistas de ajustar cuentas con la historia. El método de escritura que llamo anacronismo estratégico es un recurso de selección que trae eventos pasados al presente de acuerdo con la utopía revolucionaria. El acto de recordar mediante el anacronismo estratégico opera junto a una proyección teleológica que considera la revolución como un destino inexorable. De acuerdo con Alejandro de la Fuente, la posición oficial revolucionaria negocia continuidades y rupturas para la creación de su propio pasado en función de la idea de que la revolución fue parte de una progresión que empezó en el siglo XIX. La oficialidad cubana se representó como heredera de José Martí y de los Mambises, y como parte de una trayectoria épica de cien años de lucha (297). Esta noción temporal de larga duración de la revolución aparece en un afiche en *El diario que a diario*, donde Martí participa anacrónicamente en un evento en 1959:

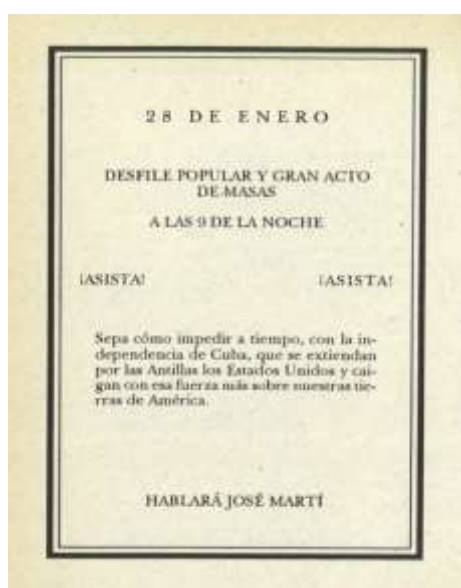


Fig.3⁹

En la línea de tiempo del libro, el afiche corresponde al momento posterior a la caída de Batista. La incorporación de Martí funciona como un elemento anacrónico que desestabiliza el tiempo del pasaje. Es un indicador de la disputa posbélica en torno a la

⁹La primera edición del libro conserva el mismo formato.

memoria Cubana. Augier afirma que: “El triunfo de la Revolución Cubana el primer día de 1959 constituyó para el poeta [Guillén] -como para la inmensa mayoría del pueblo cubano- la realización de un sueño por el que libraron cruentas batallas, desde principios del siglo XIX, varias generaciones criollas, batallas donde siempre participaron las armas sutiles pero poderosas de la poesía” (“Nicolás Guillén: esquema de la evolución” 53). Postular la continuidad histórica de la revolución es un ejemplo de la comprensión utópica del triunfo del Movimiento 26 de Julio, porque implica la posibilidad de su prefiguración en personalidades como Martí. Desde el punto de vista visual, la figura 3 sugiere la continuidad transhistórica del afiche político, conocido por su concisión y referencia a íconos atractivos. La mención anacrónica de Martí, en letras mayúsculas cumple con estas características y sugiere la persistencia de la lucha anticolonial en el imaginario cubano.

El anacronismo estratégico en *El diario que a diario* funciona más allá de una mera disrupción cronológica. Acentúa la fricción en las interacciones raciales durante la guerra de la independencia. El sujeto negro encarna la lucha transhistórica por la emancipación como metonimia de la derrota de la opresión. Guillén introduce la voz de la oligarquía blanca para recrear el silenciamiento de grupos sociales subordinados que fueron esenciales durante el combate por la independencia. La siguiente imagen funciona como propaganda política que disuade al público de simpatizar con el movimiento emancipador en el siglo XIX.

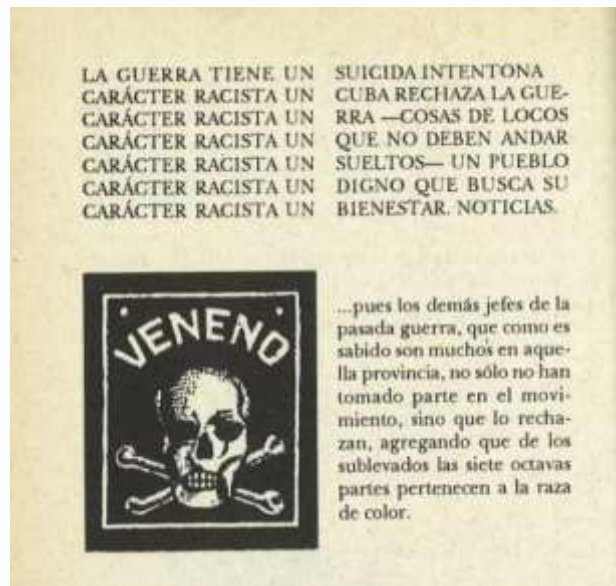


Fig.4¹⁰

La figura 4 recuerda al lector los conflictos raciales en la Cuba colonial durante la guerra de independencia. De acuerdo con Oscar Zanetti: “La renuencia de la oligarquía a involucrarse en la lucha por la independencia, hizo de esta un movimiento de capas medias, cuyos líderes y participantes eran principalmente profesionales y otros blancos de modesta extracción, así como negros y mulatos libres; gente toda carente de nexos esenciales con la esclavitud” (130). Sostengo que Guillén enfatiza la fragmentación social para subrayar que los conflictos raciales forman parte de las contradicciones transhistóricas que prefiguraron el advenimiento de la utopía revolucionaria en 1959.

El periódico funciona como el microcosmos de la atmósfera política de aquel entonces en la que se manifiestan discursos racistas públicamente. El racismo inverso en la figura 4 que representa la insurrección como discriminatoria para los blancos es un comentario irónico que ridiculiza la voz de la oligarquía blanca. La intención es reforzada por la ambigüedad de la organización visual de la imagen. El texto en letras mayúsculas no especifica la raza que se discrimina, y el símbolo de peligro indica un peligro letal que es

¹⁰Esta imagen pertenece a la primera edición del libro, y las subsiguientes, incluida la recopilación de la obra de Guillén editada por Angel Augier.

universalmente reconocible; sin embargo, no es mencionado. La desambiguación aparece al final en letra minúscula cuando finalmente se nombra a “la raza de color”. El estilo de escritura compara la segregación racial durante la guerra con la economía visual de comunicación, en la que las polarizaciones ideológicas manipulan lo que es visible de acuerdo con el colectivo en control del discurso.

El uso de la ambigüedad también atañe a la especificación de a qué guerra se alude. En la historia cubana, el conflicto entre razas está presente tanto en la independencia, como en el enfrentamiento revolucionario del siglo XX. Según Guerra, el conflicto racial durante la revolución venía de la desconfianza hacia la población negra por su simpatía con Batista: “His courting of black societies and unprecedented promotion of blacks to the rank of general in the national army made him an honored, if not beloved, patron to many blacks who were otherwise politically ignored...supporters of the dictator discredited opponents as white racists; opponents of the dictator discredited supporters as ignorant blacks” (*Visions of power* 52). Las tensiones raciales, señaladas respecto a la figura 4, que sobrevivieron hasta la Cuba del siglo XX, evalúa el valor de la guerra y sus matices relacionados con la afiliación de sujetos negros en la lucha revolucionaria de larga duración. La ambigüedad y los efectos anacrónicos de la escritura en *El diario que a diario* colocan el enfrentamiento racial al centro de la memoria cubana como instigador concreto para el desarrollo de la utopía revolucionaria.

El estilo anacrónico del libro favorece la imprecisión deliberadamente para conectar el pasado y el presente de la revolución en una noción heterodoxa de periódico. El libro va más allá de los eventos de actualidad y despliega un alcance diacrónico para verificar la presencia transhistórica de la revolución. La prensa y las publicaciones periódicas le fueron familiares a Guillén tempranamente en su vida. Íñigo Madrigal recuerda que su padre fue el director del único periódico en Camagüey: *Las dos repúblicas*. También, fue una importante

personalidad del Partido Liberal Nacional (15)¹¹. Este ambiente influyó en el imaginario tipográfico de *El diario que a diario* que exhibe una apariencia de periódico mediante la simulación selectiva de formas pretéritas, como se observa en la portada de su primera edición:



Fig. 5

La portada evoca la propaganda en los periódicos cubanos de los tiempos coloniales que mencionan embarcaciones con destinos diversos, así como noticias sobre esclavos fugitivos. El libro se presenta desde el inicio como un simulacro de formas pasadas. Según Jean Baudrillard, el simulacro cuestiona el principio organizador de la verdad porque “the simulation threatens the difference between the ‘true’ and the ‘false,’ the ‘real’ and the ‘imaginary’” (3). La indistinción es la marca subversiva del simulacro. Sostengo que la forma estratégica de usar el anacronismo en *El diario que a diario* corresponde a su instrumentalización de la ambigüedad del simulacro. El libro recurre a un discurso arcaico verosímil, información histórica, y noticias falsas con el fin de subvertir la documentación de

¹¹ Guillén recuerda: “Yo nací en una imprenta, al abrir los ojos a este mundo, era mi padre, recién llegado de la manigua heroica, según se decía a la sazón, codirector de un diario liberal, *Las Dos Repúblicas* y yo crecí durante varios años (toda mi infancia) bajo ese clima. De niño, me eran familiares palabras como prueba de galera, editorial, prueba de plana...” (Morejón, “Dos estudios” 11).

la historia cubana. Este procedimiento introduce alternativas para archivar el pasado y materializar las tensiones raciales como prefiguración del proceso que lleva a la utopía revolucionaria. En la sección “Esclavos europeos”, Guillén introduce una combinación equívoca entre texto e imagen para imaginar presentaciones inesperadas de la opresión en la historia cubana:



Fig.6 ¹²

Leer *El diario que a diario* como un simulacro implica enfocarse en cómo el libro desafía la organización racial del imaginario cubano, porque el simulacro cuestiona la facticidad de la información y la legitimidad de las relaciones representacionales. La figura 6 explora la semiótica de la raza para indicar las complejidades basadas en los prejuicios raciales. Contrariamente a lo que el lector podría anticipar, los anuncios señalan que las personas sujetas a esclavitud son blancas, pero las imágenes aluden a sujetos negros. Con este procedimiento, Guillén propone un enfoque más allá de los presupuestos raciales fundados en connotaciones fosilizadas de lo “blanco” y lo “negro”.

En el poema “¿Qué color?” publicado en *La rueda dentada* (1972), el mismo año que la primera edición de *El diario que a diario*, Guillén desautoriza las interpretaciones

¹² La imagen de este pasaje fue añadida en la edición de 1995.

prejuiciadas del color de piel. Critica las declaraciones de Evgeni Evtuchenko sobre la muerte de Martin Luther King Jr. “His skin was black, but with the purest soul, white as the snow” (trad. por Márquez y McMurray 55). Guillén condena la asociación de atributos positivos con el color blanco y sus opuestos con el color negro: “Qué pensamientos puros negros / su grávido cerebro alimentó”, “¿Por qué no, / por qué no iba a tener el alma negra / aquel heroico pastor?” (56). Guillén denuncia el léxico racista y reivindica la belleza y la bondad para la piel negra, así como una urgente transformación de los paradigmas simbólicos del color.

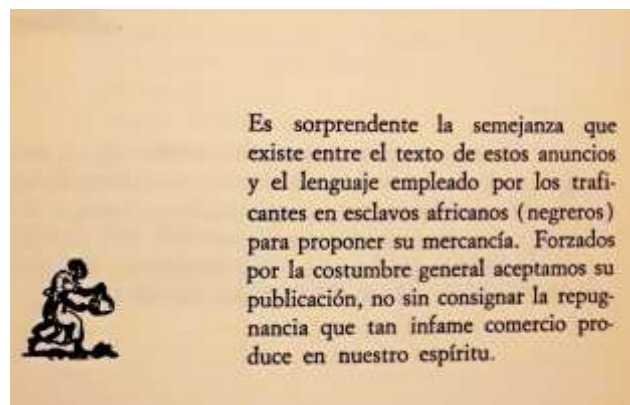


Fig. 7¹³

La sección “Esclavos europeos” está acompañada de una advertencia de la figura 7. La convergencia contradictoria de la imagen, su lenguaje, y la real lógica racial de la esclavitud produce un distanciamiento de una lectura literal y promueve una aproximación crítica al racismo transhistórico en Cuba. Más allá de la referencia a la esclavitud a lo largo del periodo colonial, la noción de esclavos que no sean negros introduce una temporalidad anacrónica que conecta la esclavitud negra con formas más contemporáneas de opresión, donde los blancos también son privados de su libertad por la explotación laboral y el tráfico

¹³ La imagen que acompaña el texto de la figura pertenece a la primera edición del libro. La alusión a los sujetos negros en la sección “Esclavos europeos” en la última edición conserva en esencia el énfasis en tensiones raciales presente en las imágenes que aparecen en la primera edición.

humano. El libro propone una memoria hipotética, en la que la esclavitud es una experiencia compartida por blancos y negros.

Antonio Benítez-Rojo indica que *El diario que a diario* desafía la coherencia histórica y subvierte el registro burocrático de la plantación a través de un archivo enloquecido (432). Sin embargo, lejos de la locura, el libro trasciende el recuento histórico para proponer una reflexión sobre los conflictos de raza como principio reorganizador de la historia y como signo concreto de la lucha que conducirá hacia la revolución en el siglo XX. Aunque el libro no dependa de hechos factuales o de evidencia empírica, es un aparato creativo legítimo que conecta el pasado con el futuro, estableciendo conexiones en busca de la prefiguración de la utopía revolucionaria. En estos términos, el libro es un archivo heterodoxo que consiste en un simulacro poético que no es verdadero ni falso, pero que presenta una visión alternativa de los hechos históricos para respaldar la revolución como una presencia de largo aliento. No aborda el pasado por medio de verificación, sino proponiendo una sospecha metódica sobre los patrones de dominación y segregación racial, de modo que su composición asegura su complejidad histórica y creativa¹⁴.

A través del simulacro del lenguaje de la prensa, *El diario que a diario* reescribe críticamente el pasado, con especial atención a los efectos del colonialismo en los patrones de sometimiento y segregación racial.

¹⁴ *El diario que a diario* interroga a la historia desde el frente poético con una motivación análoga a la del llamado Nuevo Historicismo. Según Jürgen Pieters, esta rama de la historia opera en la búsqueda del principio de la idea histórica, y lo lleva de un nivel ontológico de pasado a un plano de mero discurso histórico. Esta aproximación historiográfica tiene dos vertientes: una asociada a Michel Foucault, donde el modelo arqueológico y genealógico invalida la legitimidad de las ideas históricas y las reduce a discursos que estructuran textos históricos e instituciones; y, otra vertiente, asociada a Michel de Certeau, cuyo modelo se enfoca en los mecanismos de representación histórica y busca aproximarse a la “otra” historia, la de las ausencias y el margen (28). Desde estos frentes, el Nuevo Historicismo propone el estudio de la configuración del recuento histórico con una mirada que examina lo que se excluye de él.



Fig. 8¹⁵

Es posible que el editor de la última versión de *El diario que a diario* [1972] (1995) incorporara la figura 8 al libro por su referencia a la historia de la imprenta en Cuba. Esta imagen se toma del *Muestrario del mundo o Libro de las maravillas de Boloña* (1968), de Eliseo Diego, que contiene poesía, imágenes, prosa y cuentos. Algunas de las imágenes fueron tomadas a su vez del catálogo *Muestras de los caracteres de letras de la Imprenta de Marina de la propiedad de Don José Severino Boloña* (1833). A pesar de esta conexión, los libros de Diego y Guillén tienen propósitos diferentes. Mientras Guillén se enfoca en la historia cubana, sus episodios de opresión, y su futuro revolucionario; Diego propone una aproximación contemplativa a la historia cubana que carece de connotaciones políticas.

El catálogo de José Severino Boloña fue un documento de publicidad para su imprenta que heredó de su padre Esteban Boloña, uno de los tipógrafos más notables de la Cuba del siglo XVIII. Severino tuvo una concepción optimista de la industria de la imprenta: “La imprenta dicen que es símbolo de la eternidad...pinta la palabra, habla a los ojos, colora y da cuerpo a los pensamientos; de suerte que sin dificultad puede llamársele arte de las artes y ciencia de las ciencias” (Ambrosio Fonet 26). Sus observaciones indican el entusiasmo

¹⁵ Esta imagen fue agregada a la última edición del libro en 1995. Guillén no participó en su incorporación. Sin embargo, como decisión editorial, los añadidos conservan el impulso anacrónico que Guillén imprime en las dimensiones textual y visual de su libro desde la primera edición.

moderno con las formas impresas, la fe en la reproducción masiva, y la promesa de la captura de la realidad para la posteridad. El interés en la fuerza material de la expresión escrita vincula el catálogo de Severino y los proyectos de Diego y Guillén. Diego quedó fascinado con las correspondencias de imagen y texto en el catálogo. Percibió que se acompañaban “tal como se responden frente a frente, en una sala vacía, dos espejos” (Bello 232). Por eso replica la cooperación de la imagen y el texto en su libro. En contraste, que Guillén mina la relación de correspondencia entre ambos, cuestionando el vínculo entre el medio impreso y la verdad.

Mayerin Bello lee el diálogo entre el *Muestrario* de Diego y el catálogo de Severino como la comprensión de Diego del libro como un espacio de múltiples autores que preserva la autoría (248). *El diario que a diario* [1972] (1995) adopta esta noción de intertextualidad con particularidades excepcionales. La incorporación de la imagen del catálogo de Severino en el libro de Guillén, previamente usada por Diego, trasciende la función de una mera ilustración para cuestionar la complicidad entre escritura y los regímenes de dominación en Cuba. Por ejemplo, en el libro de Diego, la figura 8 abre la sección “Intercálase la historia del anticuario”, un cuento sobre un coleccionista en Cuba que descubre la lámpara de Aladino, sin que le suscite interés (103-109). La imagen funciona como un añadido ornamental que indica la ciudad de La Habana como la localización geográfica de su historia. Por su parte, en el libro de Guillén, la figura 8 acompaña el poema “Súplica” que comenta irónicamente la inscripción en la imagen: “La siempre fidelísima ciudad de la Habana”:

Ésta es, señor, la fúnebre tragedia que lloramos
las habaneras fidelísimas vasallas
cuyo poder mediante Dios rogamos
para que por la paz o por la guerra,
por tratados tal vez o por batallas

logremos el consuelo en nuestra tierra
de ver en breve tiempo aquí fijado
el pabellón de Vuestra Majestad.
Esta sola esperanza nos alienta
para no abandonar la patria y bienes,
estimando, añorando el dulce yugo
del vasallaje en que nacimos (29)

El ensamblaje de la imagen, el poema y la referencia histórica retrata dinámicamente la fragmentariedad de la Cuba prerrevolucionaria, donde la clase dirigente privilegió el colonialismo al desmedro de sus intereses privados. Los versos enfatizan la complicidad y docilidad de la elite cubana frente a la dominación extranjera y su condena al movimiento independentista. La calificación de “fidelísima” a La Habana, connota ironía y remarca que la fidelidad a la corona española implicaba la traición a la soberanía cubana. El choque ideológico revela la pluralidad del sentido de pertenencia en el contexto de lucha anticolonial.

Desde un punto de vista anacrónico, la siempre “fidelísima” Habana también puede referirse a ella como seguidora de Fidel Castro. Esta alusión cuestiona el significado de la fidelidad genuina durante el tiempo revolucionario y advierte sobre los riesgos de la aceptación de dependencia neocolonial. Es notorio que el arreglo no lineal del tiempo a través de la escritura transmedial en *El diario que a diario* construye un campo epistemológico alternativo para aproximarse a la historia. A pesar de que no documenta los eventos, produce efectos de presencia de los componentes reprimidos de la memoria revolucionaria.

Hans Ulrich Gumbrecht propone entender “producción de presencia” como comunicación material: “any form of communication, through its material elements, will ‘touch’ the bodies of the persons who are communicating in specific and varying ways” (18). Ulrich Gumbrecht afirma que porque la poesía no está subordinada al significado, es el

ejemplo más poderoso de los efectos simultáneos de significado y presencia (18). A través de su forma transmedial, su fuerza metafórica, y su pluralidad temporal, *El diario que a diario* produce una zona de presencia para un archivo poético de la utopía revolucionaria, impulsada por tensiones raciales transhistóricas. Mediante la reunión de momentos de dominación, el libro afirma el valor de la resistencia y apoya la defensa de la autonomía nacional. Por ejemplo, la figura 9 que corresponde al momento inmediatamente posterior a la independencia de Cuba, cuando el país fue ocupado por el ejército norteamericano. Los elementos visuales y textuales condenan las circunstancias vergonzosas de la sumisión cubana frente a poderes foráneos.

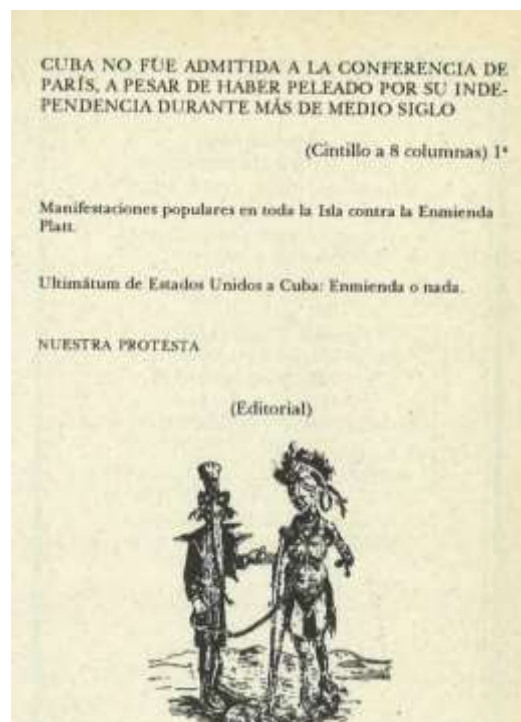


Fig.9¹⁶

El pasaje se refiere a la Conferencia de París (1898), que le siguió al término de la guerra entre España y Estados Unidos. También, indica el control neocolonial de Estados Unidos buscó ejercer en suelo cubano. Los versos en letras mayúsculas expresan

¹⁶ Esta imagen fue añadida en la edición de 1995.

irónicamente que a pesar de que España perdiera sus dominios americanos, los cubanos no pudieron participar en la formulación del tratado que involucraba su soberanía. El texto en minúsculas recalca el intervencionismo americano en Cuba, por medio de la referencia a la Enmienda Platt, que rigió entre 1901 y 1934. El anuncio recuerda al lector que Estados Unidos presionó al gobierno cubano para que incorporara la enmienda en su constitución. Este documento reguló el fin de la ocupación militar norteamericana en Cuba, e incluyó arreglos económicos y de protección. El énfasis en estos eventos en *El diario que a diario* afirma que la lucha por la independencia de Cuba durante el siglo XIX permanecía incompleta y sólo alcanzaría su realización plena a través de la revolución del siglo XX.

La imagen de la figura 9 introduce un elemento anacrónico que revisita la memoria de la esclavitud como marca fundacional de la nación cubana. El sujeto desnudo y en cadenas, posiblemente una persona negra, es una metáfora visual de la sumisión cubana a poderes extranjeros. El pasaje desacredita la narrativa victoriosa derivada de la guerra de independencia mediante la reinscripción del enfrentamiento racial, de carácter transhistórico, en el imaginario nacional. Este acercamiento se reitera en la sección titulada “Curiosidades”, que señala la centralidad de la memoria de la esclavitud en el proceso emancipatorio de larga duración.

En la vitrina del diario «Centro de la Marina», se halla expuesto a la curiosidad pública el artístico machete que una comisión de veteranos de la independencia de Cuba regaló al general Leonard Wood el 20 de mayo último con motivo de la instalación de la república. El arma reposa en un magnífico estuche fabricado con las más preciosas maderas del país. Según se dice, el general ha correspondido gentilmente al hermoso gesto de los veteranos obsequiándolos a su vez con un ejemplar de la Enmienda Platt, encuadernado

y en cuya tapa frontal figura un grabado que representa el águila
norteamericana con las alas abiertas en toda su envergadura. (66)

Este pasaje resalta la gentileza forzada presente en las relaciones políticas cubanoamericanas. El título “Curiosidades” ejemplifica cómo la ironía en el libro remarca la tendencia a minimizar problemáticas centrales del neocolonialismo en los asuntos de política interior y exterior en Cuba. La descripción del machete funciona como un comentario en forma de ékfrasis que amplía su significado de belleza material mediante el énfasis en sus implicaciones simbólicas. El machete es metonimia de los mambises, quienes lucharon en el enfrentamiento por la independencia cubana: la Guerra de los Diez Años (1868-1878), la Guerra Chiquita (1889-1890), y la Guerra de la Independencia (1895-1898). Los “Mambises” fueron sobre todo combatientes de ascendencia africana que han representado el poder de resistencia. El machete evoca el trabajo en las plantaciones y en los cañaverales, e indica el origen esclavo de muchos de los soldados, quienes combatieron por la libertad prometida. Con destreza, Guillén propone la convergencia del machete, signo de una emancipación, la Enmienda Platt, signo de la soberanía frágil, para abordar críticamente la situación de dominación y racismo en Cuba que activó la utopía revolucionaria desde la colonia.

Aunque la aproximación a la revolución no pueda enfocarse en la novedad radical por venir, es posible abordar su presencia virtual en el pasado. Esto significa rastrear su prefiguración a lo largo de la historia cubana. Por ese motivo, el archivo poético se refiere directamente a la revolución sólo en sus últimas páginas.

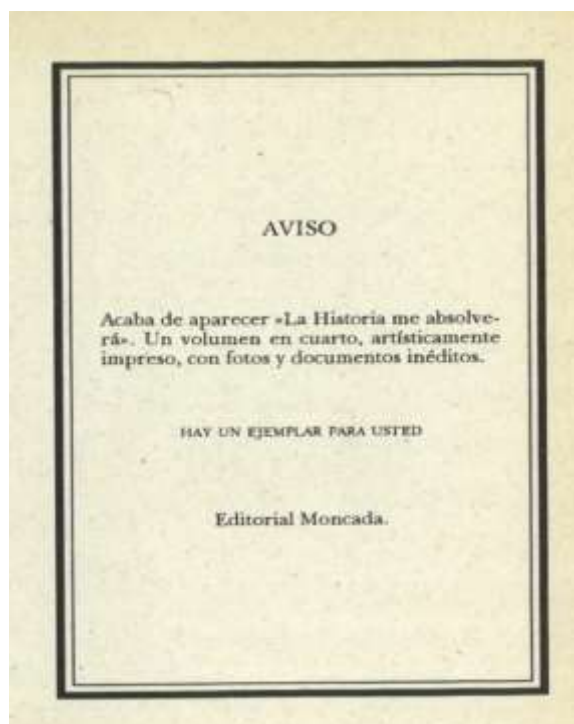


Fig. 10¹⁷

El anuncio remite a “La historia me absolverá” de Fidel Castro, uno de los documentos fundacionales del archivo de la revolución. Fue su autodefensa en el juicio que se le siguió por el ataque al cuartel Moncada el 26 de Julio de 1953. El anuncio señala componentes inéditos en el libro que enriquecen su valor histórico y sugiere que documentar la revolución fue tan crucial como la creación del “Hombre nuevo”. Como demuestra Guerra, el seguimiento iconográfico de la revolución fue clave para el éxito del Movimiento 26 de Julio desde el inicio de su combate en la Sierra Maestra. Los guerrilleros movilizaron a los medios para promover el apoyo a la actividad revolucionaria, como ejemplifica el trabajo del fotógrafo Andrew St. George: “Fidel and other leaders knew that the images St. George crafted could *speak for them* more loudly and more clearly than the rebels could ... speak for themselves” (emphasis of the author 88). La búsqueda de una documentación amplia de la revolución resuena con el núcleo de *El diario que a diario*. Su propósito es crear un recuento

¹⁷ El mismo formato de texto e imagen aparecen en la primera edición y en la de 1995.

poético de la utopía revolucionaria como un enfrentamiento de larga duración. A través del simulacro anacrónico, el libro reitera formas pasadas de publicidad, literatura, discurso periodístico, entre otros, para legitimar el camino hacia la Cuba revolucionaria.

El diario que a diario ejemplifica cómo artefactos poéticos ofrecen un espacio heterodoxo para pensar la historia. Esta pieza de escritura experimental respalda que, como sostiene Jean-Luc Nancy: “poetry means, not a literary genre as such, but the limit of ‘literature,’ of ‘writing,’ where nothing is written but coming of a presence, a coming that can never be written or presented in any way” (ix). Las operaciones transmediales en *El diario que a diario* desafían los límites de la escritura. Su estilo ofrece presencia poética a los episodios marginados del archivo histórico para mostrar que las tensiones raciales han sido el motor duradero de la revolución cubana. La orientación retrospectiva del libro señala la realidad revolucionaria como una utopía concreta que ha tenido una presencia transhistórica en Cuba. En otras palabras, el libro de Guillén afirma la continua urgencia de cambio radical basada en el reconocimiento de conflictos raciales de larga duración.

3. ¿Puede el hombre nuevo hablar?: el sujeto del tiempo de promesa y el conflicto de temporalidades

Cuenta Graziella Pogolotti a manera de anécdota que Gaspar Jorge García Galló dijo respecto a la canción *Adiós felicidad*, que su carácter intimista no tenía lugar en el socialismo. Al enterarse Ela O’Farrill, autora de la canción, recorrió El Vedado en busca de Fidel Castro, para preguntarle si su canción tenía o no lugar en la realidad revolucionaria. Se dice que Castro le respondió que los desengaños amorosos podían caber en cualquier circunstancia (xvii). Esta anécdota es elocuente respecto a cómo los escritores y artistas veían las normas del realismo socialista como una amenaza. La ansiedad sobre el futuro itinerario de la producción cultural que acompañaría la transformación revolucionaria obedeció al carácter

inédito de la revolución. El propio Ernesto “Che” Guevara en “El hombre nuevo y el socialismo en Cuba” (1965) reconoce que los modelos son escasos e inexactos para la realidad de Cuba:

Los revolucionarios carecemos muchas veces de los conocimientos y la audacia intelectual necesaria para encarar la tarea del desarrollo de un hombre nuevo por métodos distintos a los convencionales y *los métodos convencionales sufren de la influencia de la sociedad que los creó...* No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. Los hombres del partido deben tomar esa tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar al pueblo (énfasis mío; 13)

Guevara desacredita el compromiso político de los escritores y artistas de su contemporaneidad y pasa por alto su esfuerzo por comprender su lugar en el conjunto de cambios que les deparó la revolución. La noción de hombre nuevo de Guevara surge de una oposición temporal, en la que hay quienes arrastran un pecado original del pasado y no son auténticamente revolucionarios y quienes forman parte de la generación por venir, libres de pecado original, a quienes se debe proteger de ser pervertidos por la generación anterior (14).

El enfrentamiento entre lo nuevo y lo caduco en un contexto socialista significa un conflicto de asimetría temporal. Respecto a las polémicas en el plano artístico en la Unión Soviética, Buck-Morse indica que al inicio el prejuicio intelectual de concebir la historia como progreso llevó tanto a los artistas como a los líderes políticos a asumir que la revolución política y cultural eran compatibles. Sin embargo, prontamente se mostró el choque temporal como un desencuentro entre la vanguardia política y la vanguardia estética. Cuando la revolución de octubre puso a la clase proletaria en el poder, la lógica de lo que constituía el arte progresista se hizo intelectual y políticamente confuso: “The avantgarde artists —suprematists, rayists and futurists— were clearly the most ‘revolutionary’ in terms of their break with traditional artistic practice. But did this prove their clairvoyance as

anticipatory of the proletarian culture, or was it, on the contrary, a sign of historical decadence, connecting them fatally to late bourgeois, European modernism, which it was now clear was not the harbinger of socialist revolution?” (61). La vanguardia que coincidiera con el proyecto socialista soviético debía oponerse al arte inspirado en la imaginación que cuestionaba la realidad. Al contrario, la vanguardia socialista debía afirmar la realidad y aceptar acríticamente el monopolio del partido sobre el curso de la transformación social (62).

Respecto al contexto cubano, Bruno Bosteels identifica esta tensión temporal y formula la provocadora pregunta de si puede el hombre nuevo hablar. En relación con *Memorias del subdesarrollo*, película de Tomás Gutiérrez Alea, Bosteels analiza el epígrafe del libro de Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador* (1982) tomado del *Grundrisse* de Karl Marx: “El objeto del arte —como cualquier otro producto— crea un público que es sensible al arte y disfruta la belleza. La producción entonces no sólo crea un objeto para un sujeto, pero también un sujeto para un objeto” (Bosteels 98). Consecuentemente, Bosteels se pregunta por el sujeto que la película produce y por los cambios subjetivos que la revolución generó según la película. Bosteels identifica que el problema en la construcción del hombre nuevo radica en lo que llama “sobredesarrollo de memoria”, identificado con la persistencia de los vestigios del pasado en el presente revolucionario por la que, en un proceso radical de cambio social, el sujeto enfrenta un conflicto entre la memoria y la revolución (100). En medio de esta tensión, Bosteels plantea que el hombre nuevo habla cuando sustituye al hombre anterior, cuando lo ha destruido y habla en el lugar del otro, que conformaba una subjetividad incompatible con el proyecto nacional (109).

No obstante, las formas de identidad que surgen con la revolución cubana se integran a una lógica más dinámica que a un mero reemplazo de lo nuevo por lo antiguo y el silenciamiento del hombre precedente. Guevara concibe al hombre nuevo como una

proyección e invita a comprenderlo como “producto no acabado” que debe atravesar un proceso de autoeducación que se desarrollará paralelamente a la transformación social: “La nueva sociedad en formación tiene que competir muy duramente con el pasado. Esto se hace sentir no sólo en la conciencia individual, en la que pesan los residuos de una educación sistemáticamente orientada al aislamiento del individuo, sino también por el carácter mismo de este periodo de transición con persistencia de las relaciones mercantiles” (6). El hombre nuevo no surge ex nihilo, sino de una confrontación radical con el pasado que el escritor también asume para redefinir su visión poética. Como puede observarse en el poema “El rostro” de Vitier fechado en enero de 1959:

Pero ¿es posible reconstruir el alba? Y sobre todo no era yo mismo el mayor
obstáculo ¿Aquella conciencia que tenía de una pérdida, de una caída, de un
imposible, no era lo que me impediría siempre alcanzar tu realidad?

Te he buscado sin tregua, toda mi vida te he buscado y cada vez te enmascarabas más
y dejabas que pusieran en tu sitio un mascarón grotesco, imagen del deshonor y del
vacío

...

Sé que pronto la visión va cesar, que ya se está desvaneciendo, que la costumbre
amenaza cubrirlo todo otra vez con sus vastas oleadas. Por eso me apresuro a decir:

El rostro vivo, mortal y eterno de mi patria está en el rostro de estos hombres
humildes que han venido a liberarnos.

Porque en estos campesinos, y no en ningún libro ni poema ni paisaje ni conciencia ni
memoria, se verifica la sustancia de la patria como en el día de su resurrección (338)

Las decisiones estéticas de Vitier, permiten observar un deliberado encuentro de la
conciencia poética y política colmado de tensiones. La pregunta: “¿es posible reconstruir el

alba?” cuestiona el lugar del poema frente a la temporalidad de la revolución y podría reformularse en ¿cómo puede rehacerse en el poema lo que nace en la realidad? o ¿cómo se debe dar cuenta del proceso en el que se desarrolla lo nuevo? El pecado original del cual Guevara acusa a los intelectuales que precedieron a la revolución dialoga con la dimensión mítica que se inscribe en el poema de Vitier. Se trata de una marca de la caída, de una falsa conciencia que hace que el “sobredesarrollo de memoria” arrastre al yo fuera de la actualidad revolucionaria hacia su estética pasada. Aunque el yo rechace la parte desfasada de su identidad, que es el obstáculo para ver el rostro de su patria, no puede evitar hablar desde una subjetividad católica orientada hacia la metafísica religiosa. Desde una perspectiva cristiana, poetiza la experiencia del alba de la revolución en clave bíblica: “toda mi vida te he buscado y cada vez te enmascarabas más y dejabas que pusieran en tu sitio un mascarón grotesco”. El yo poético habla de su participación en actos de idolatría previos a conocer el verdadero rostro de Dios. Se equiparan las versiones falsas de la patria con la aparición de los falsos profetas anunciados en la Biblia. Asimismo, se interpreta la revolución en términos escatológicos como la llegada del reino. La dimensión visionaria que se atribuye el yo poético manifiesta una concepción trascendental de la poesía, afín a la etapa origenista del poeta. El poema “Otro cuerpo” de su libro *Vísperas* (1953) ejemplifica el estilo prerrevolucionario de su poesía:

Que si al cubirme no ciega
la orfandad donde resido
iluminando el sentido
que el alma a la entraña niega,
será porque algo la apegas
en su esencia al centro oscuro,
será que al morir maduré
la nostalgia de su abismo,

separado de sí mismo
por insaciable futuro. (287)

Vitier se refiere al motivo místico de la nostalgia del alma por algo que la excede, de la que fue parte y a la que volverá. Como indica García Marruz, el libro *Vísperas* es signo de una concepción de la poesía como umbral de algo mayor que ella misma (239). El carácter hermético de Vitier de su primera etapa contrasta con los poemas posteriores a la revolución y permite observar la socialización de su estilo, en el que integra su visión estética a la ética revolucionaria. Señala, por ejemplo, la rearticulación de las relaciones de clase, como sugiere el poema “Suite de un trabajo productivo”:

V
TRABAJO
Esto hicieron otros
mejores que tú
durante siglos.
De ellos dependía
tu sensación de libertad,
tu camisa limpia
y el ocio de tus lecturas y escrituras ...
Redúcete como ellos
paladea el horno,
come fatiga.
Entra un poco, si quiera sea clandestinamente,
es el terrible reino de los sustentadores
de la vida. (352)

El poema sugiere que, en la sociedad emergente, el poeta debe comprender la denigración y alienación causada por el trabajo y los conflictos de clase que han condicionado su libertad creativa a lo largo de los años. Se exhorta al poeta a la empatía con

la clase trabajadora para superar la división de la esfera individual y colectiva que Guevara considera el logro del hombre nuevo: “la total conciencia de su ser social, lo que equivale a su realización plena como criatura humana, rotas las cadenas de la enajenación” (11). En la poesía de Vitier, puede observarse el esfuerzo por sincronizar su estilo con la contemporaneidad revolucionaria.

La reorientación de la poesía de Vitier pone en diálogo la esperanza escatológica del “día de la resurrección” con el discurso nacionalista revolucionario que insiste en el alcance: “el rostro vivo, mortal y eterno de la patria”, de modo que las posiciones pre y postrevolucionarias no se anulan, sino atraviesan un proceso de transición sostenido por los ideales de la revolución. Los poemas de Vitier muestran que la comprensión del conflicto temporal que atraviesa el sujeto revolucionario depende del reconocimiento de los vestigios de su pasado como condición de posibilidad de su nuevo modo de ser. En un sentido amplio, la teleología insular de carácter metafísico del origenismo preparó el espacio para el diálogo con la teleología utópica revolucionaria, donde el hombre nuevo se ubica en la transformación hacia un ethos revolucionario, todavía en formación.

3.1 El sujeto transicional y la poética del tiempo revolucionario

Como recuerda Alan West, en 1960 Estados Unidos suspendió la compra de azúcar cubano que anualmente realizaba. El gobierno de Cuba, por su parte, nacionalizó las propiedades americanas por un valor de mil millones de dólares, además de expropiar firmas e industrias de dicho país. Estados Unidos respondió con el conocido embargo, que persiste hoy en diversas formas. Fueron momentos de considerable tensión. Se rompieron las relaciones diplomáticas entre los dos países y en abril de 1961 tuvo lugar la invasión a Playa Girón, dirigida desde Washington en la que participaron exiliados cubanos. Derrotarlos tomó cuatro

días y generó un contexto de masiva aprobación, en el que Castro declaró el carácter socialista de la revolución (194).

En medio de la conmoción suscitada por los acontecimientos bélicos, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) prohibió el documental *PM* de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal¹⁸. Este hecho dio lugar a una polémica a la que le siguió la recordada reunión de la intelectualidad cubana en junio de 1961 en la Biblioteca Nacional de Cuba con las autoridades revolucionarias (el presidente de la República, Osvaldo Dorticós Torrado; el primer ministro Fidel Castro; el ministro de educación, Armando Hart; y el Consejo Nacional de Cultura). Entre los asistentes se encontraban Roberto Fernández Retamar, Alfredo Guevara, Graziella Pogolotti, Lisandro Otero, Pablo Armando Fernández, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Miguel Barnet, entre otros. Otero destacó que “Aunque el debate no condujo a una síntesis, el diálogo facilitó una mejor comprensión de las diversas tendencias” (103). A manera de cierre y resumen del encuentro, Fidel Castro pronunció lo que hoy se conoce como “Palabras a los intelectuales”. Castro señaló en ese discurso lo que entendía por la posición revolucionaria en el arte y por los lineamientos de la política cultural cubana para los años venideros.

La Revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo; a contar, no sólo con los revolucionarios, sino con todos los ciudadanos honestos que aunque no sean revolucionarios, es decir, que aunque no tengan una actitud revolucionaria ante la vida, estén con ella. La Revolución sólo debe renunciar a aquellos que sean

¹⁸ William Luis explica que la censura se sostiene en una segregación racializada correspondiente a la ideología que se buscó implantar en Cuba: “En *PM*, el ojo de la cámara pasea por La Habana, de un lugar a otro, de bar en bar, donde los afrocubanos y otros amantes de la música y vida nocturna bailan, beben, fuman y se divierten. Según nuestra observación, es difícil percibir el peligro que representaba *PM*. Tal vez la respuesta se encuentre no en el documental, sino en el contexto mismo. Es posible que el comportamiento festivo de los personajes que mostraba el cortometraje no fuera considerado como una expresión revolucionaria correcta y apropiada, en momentos en los cuales el gobierno de Castro asumía una posición defensiva frente a las agresiones de los Estados Unidos y las fuerzas anticomunistas... Las imágenes proyectadas en el film representaban prácticas que se consideraban incompatibles con las que deseaba promover el sector más conservador del gobierno revolucionario, que simpatizaba con una ideología comunista de dedicación al trabajo y, por tanto, a la construcción del hombre nuevo, que más tarde se proclamaría en ‘El socialismo y el hombre en Cuba’ de Che Guevara” (298).

incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios ... La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que *todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aún cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tengan oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada.* (énfasis mío; 11)

Al comentar este pasaje Elier Ramírez Cañedo apunta que, aunque la última frase: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada” se haya descontextualizado para desacreditar a la Revolución como represiva en ella: “sólo puede encontrarse un tono y sentido totalmente inclusivo, anti dogmático, alejado de cualquier tipo de sectarismo” (9). También, para Roberto Fernández Retamar, las palabras de Castro significaron para los años posteriores un “sentido de unidad, la amplitud de criterios estéticos, el rechazo a todo dogmatismo o sectarismo, el carácter multigeneracional” (“Cuarenta años después” 93). José Antonio Portuondo va más allá del discurso de Castro y resalta el significado de tales polémicas: “Al plantearse este problema de la libertad de expresión, era lógico que entonces ya se abriera a debate el problema propiamente estético, que planteaba la necesidad de encontrar *un nuevo modo de expresión de una conciencia que estaba en proceso de integración*” (énfasis mío; 21). Estas impresiones evidencian cómo este texto se convirtió en un documento fundacional para problematizar la correspondencia entre el estilo artístico y literario con la revolución, asumiéndose que no se daría como una relación natural.

No se debe perder de vista que “Palabras a los intelectuales” es un pronunciamiento defensivo que coloca como principio absoluto la protección de la revolución, que según Castro, era el prisma con el que veía el mundo, y que demandaba la ampliación de la cultura del pueblo y la búsqueda de una activa participación de artistas y escritores en la construcción

de la revolución. Para proteger la revolución era importante fijar los límites dentro de los que se podían desarrollar el arte y la literatura legítimamente. El estado de alerta por la invasión recientemente sufrida vino acompañado de una división del pueblo cubano. Fernando Martínez Heredia recuerda que en el verano de 1961 casi sesenta mil personas volaron hacia Estados Unidos, horrorizados por el triunfo de los revolucionarios en Girón (“Cincuenta años” 110). Quienes se quedaron en Cuba formaban un sentido de pertenencia distinto al sentido prerrevolucionario. La propuesta revolucionaria planteaba que el pueblo debía dejar de ser una entidad manipulable por los intereses extranjeros a ser protagonista de la revolución. Los productores de cultura (artistas y escritores) debían no sólo incluirlo, sino considerarlo un fin último. Por ese motivo; la socialización de los medios de producción, dada a través de la reforma agraria y otras medidas de nacionalización de bienes e industrias, demandaba un esfuerzo paralelo para la socialización de bienes simbólicos, como la poesía, así como una necesaria valoración de la interacción productiva del trabajo intelectual y el trabajo manual. Por ejemplo, la participación de intelectuales en las brigadas alfabetizadoras respondió a estas preocupaciones. Retamar vierte sus impresiones al respecto en “A quien pueda interesar”:

7

Regresan, llenos de lámparas y risas,
Los que entraron en los montes
A aprender más que a enseñar: a aprender lo que son los hombres y las mujeres
Sufrientes y reales, mientras entregaban sus letras fértiles
A la tierra, y enviaban luego a las ciudades papeles
De escritura laboriosa y ancha como un campo sembrado
Por vez primera.
Los años perdidos, los años malbaratados
Entre niñez y madurez no volverán a ocurrir: están ahí,

Unidos, años salvados, en esa brigada joven que regresa

Anunciada por un coro de lámparas. (150)

La figura del alfabetizador proyecta el enriquecimiento de la vida del intelectual como producto de su participación en el proyecto revolucionario¹⁹. Su referencia a la encomiable campaña de alfabetizadora emprendida 1961 que favoreció a 707 212 adultos (Pérez-Cruz 22) nos remite al estilo poético conversacional, adoptado y teorizado por Retamar y caracterizado por un objetivismo que no excluía el lirismo (“Antipoesía y poesía conversacional” 155). Desde la visión de Retamar, la definición del encuentro entre el pueblo y el intelectual está en formación, porque el trabajo de los intelectuales está condicionado por los desafíos y posibilidades de una realidad revolucionaria en desarrollo. Así, lo evidencia el poema “Usted tenía razón, Tallet: Somos hombres de Transición” del libro *Buena suerte viviendo* (1962-1965)

Entre los blancos a quienes, cuando son casi polares, se les ve circular la sangre por
los ojos, debajo del pelo pajizo,

Y los negros nocturnos, azules a veces, escogidos y purificados a través de las
pruebas horribles, de modo que solo los mejores sobrevivieron y son la única
raza realmente superior del planeta; ...

Entre una clase a la que no pertenecemos, porque no podíamos ir a sus colegios ni
llegamos a creer en sus dioses,

Ni mandamos en sus oficinas ni vivimos en sus casas ni bailamos en sus salones ni
nos bañamos en sus playas ni hicimos juntos el amor ni nos saludamos,

¹⁹ Se trata de uno de los logros emblemáticos de la revolución que también estuvo presente en “Palabras a los intelectuales”: “En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y escribir y nosotros le propusimos que escribiera un libro. Había sido esclava y nosotros queríamos saber cómo un esclavo vio el mundo cuando era esclavo, cuáles fueron sus primeras impresiones de la vida, de sus amos de sus compañeros” (31).

Y otra clase en la cual pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias ni
tenemos del todo las mismas humillaciones,...

Entre algún guapo de barrio, Roenervio por ejemplo, que podía más que uno, qué
coño,

Y José Martí, que exaltaba y avergonzaba, brillando como una estrella;

Entre el pasado en el que, evidentemente, no habíamos estado, y por eso era pasado,

Y el porvenir en el que tampoco íbamos a estar, y por eso era porvenir,

Aunque nosotros fuéramos el pasado y el porvenir, que sin nosotros no existirían.

Y, desde luego, no queremos (y bien sabemos que no recibiremos) piedad ni perdón
ni conmiseración,

Quizá ni si quiera comprensión, de los hombres mejores que vendrán luego, que
deben venir luego: la historia no es para eso,

Sino para vivirla cada quien del todo, sin resquicios si es posible

(Con amor sí, porque es probable que sea lo único verdadero). (211-214)

Claudia Gilman sostiene que las dualidades que presenta este poema invocan un
término excluido, donde se coloca al intelectual. Este poema es la mejor expresión de lo que
ella llama “el mito de la transición” que entiende como:

una ficción a través de la cual se tramitó simbólicamente la brecha entre la
realidad y las expectativas puestas en ella. Las vaguedades programáticas, la
indefinición del verdadero lugar del intelectual en la revolución y en relación
con la sociedad, la estética misma y su integración con las prácticas de la vida
cotidiana de quienes no tenían acceso al mundo de la literatura: *todo encontró
explicación en el diagnóstico de la transición de la toma revolucionaria del
poder a la construcción del socialismo.* (énfasis mío; 151)

Por mi parte considero que el “mito de la transición” supera una simple explicación
del carácter transicional del intelectual o la definición del progreso hacia el socialismo como

postula Gilman. El sujeto de la transición no es un mito, sino un individuo que atraviesa una situación concreta. Retamar invoca diferencias específicas de raza, clase y generación para incidir en la nueva identidad del intelectual como una instancia que emprende nuevas formas de sociabilidad. El tipo de pertenencia que planteó la revolución confrontó las divisiones tajantes que regían al sujeto anterior a la revolución y lo integró a una era de transformaciones.

Los desafíos para el poeta implicaron su confrontación con las nuevas aspiraciones revolucionarias, que reflejaron su responsabilidad ética de ser testigo y actor histórico. En “Palabras a los intelectuales”, Castro articula la demanda por una conciencia de presente y de realizar un testimonio de la contemporaneidad: “no estamos haciendo una Revolución para las generaciones venideras, nosotros estamos haciendo una Revolución con esta generación y por esta generación, independientemente de que los beneficios de esta obra beneficien a las generaciones venideras y se convierta en un acontecimiento histórico” (14). El tránsito en el que se encuentra la persona contemporánea a la revolución se revela como un nudo temporal que comprende su existencia sin referentes claros, como señala Retamar: “Entre el pasado en el que, evidentemente, no habíamos estado, y por eso era pasado, / Y el porvenir en el que tampoco íbamos a estar, y por eso era porvenir, / *Aunque nosotros fuéramos el pasado y el porvenir, que sin nosotros no existirían*” (énfasis mío; 213).

Retamar comprende al poeta como un engranaje de tiempo y experiencia que aborda la revolución como testimonio individual y colectivo. Según John Cohen, progresivamente, otros poetas de la generación de Retamar buscaron alejarse de las limitaciones de un estilo comprometido con la revolución, como Pablo Armando Fernández y Heberto Padilla: “Después de haber caído en el ingenuo error, aproximadamente cuando los acontecimientos de Playa Girón, de que la única finalidad del poeta es cantar la revolución, han vuelto al punto de vista personal” (36). Por ejemplo, en “Deber y derecho a escribir sobre todo” del

libro *Que veremos arder* (1966 -1969), Retamar formula su pronunciamiento sobre la necesaria amplitud del alcance poético:

Absurda la idea de que sólo puedes escribir lo que te ha ocurrido
(Lo pequeño, lo ínfimo que le ha ocurrido a ese cuerpo, a esa vida entre sus fechas),
Como si todo no te hubiera ocurrido, como si
Hubiera una tarde que no cayera para ti,
Como si todos los imperios destruidos, aventados por los desiertos devorados por las
selvas
No hubieran conducido hasta ti;
Como si el más lejano astro, extraviado al borde del universo,
Y también los astros que hoy ya no existen,
Y las nebulosas pensativas,
No hubieran trabajado, sabiéndolo o sin saberlo,
Para ti, para este instante, para este poema
Que se escribe gracias al aliento exhalado por Miranda o por Jenofonte
Con el trozo sobrante de Casiopea (217)

Retamar propone una poetización irrestricta de la experiencia para materializar una visión genuina de mundo en la que el significado de la revolución se aborda desde coordenadas propias, como manifiestan las referencias cultas que Retamar introduce en el poema. La complejidad de las circunstancias hace que “escribir sobre todo” sea derecho y obligación. Una intensa conexión con el presente propio y colectivo lleva al sujeto de la transición, por un lado, a introducir en su poesía la incertidumbre de su contexto en transformación y, por otro, a hacer un uso consciente de sus recursos expresivos; pues según el lineamiento conversacional tiende hacia la afirmación de sus convicciones políticas (156). Se trataba de una doble exploración que los poetas de la revolución debían emprender para remarcar la importancia de su lugar de enunciación. El sujeto de transición, entonces, acude a

su experiencia en toda su amplitud para construir una poética que se sincronice con el cambio radical en desarrollo.

3.2. Ediciones El Puente y los conflictos de la generación del sesenta en Cuba

En la Cuba revolucionaria se implementaron tempranamente entidades estatales a cargo de los bienes simbólicos de la nación. Se creó la Imprenta Nacional en marzo de 1959, junto con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), también se fundaron el Consejo Nacional de Cultura (CNC), la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), el Instituto Superior de Arte (ISA) y la Casa de las Américas, que desde 1960 ha producido la revista del mismo nombre. La política de diálogo, planteada en “Palabras a los intelectuales”, dentro de lo que no se opusiera a la revolución se desvaneció. En 1961 tuvo lugar el Primer Encuentro Nacional de Escritores, donde se exigió un alineamiento de posturas. Linda Howe recuerda que José Antonio Portuondo anunció que, a pesar de que oficialmente se reconoce la libertad artística, escritores y artistas estaban obligados a desarrollar integralmente una conciencia nacional, asimilar la concepción de la nueva realidad e identificarse con el pueblo para expresarse en función de un descubrimiento propio, sin que fuera impuesto. Del mismo modo, Juan Marinello sostuvo que un periodo histórico comprometido demandaba una literatura comprometida. Ambos intelectuales junto a Lisandro Otero exhortaron a la supresión de inclinaciones personales de los artistas y escritores para contribuir con el nuevo gobierno (Howe 20). La tensión entre libertad de expresión, revolución y voluntad colectiva se retrata plenamente en el prólogo al primer número de la *Revista Unión* publicada en 1962 por la UNEAC:

La revista implicará un trabajo colectivo. No habrá en ella encariñamiento deformador con una tendencia o línea expresiva. Queremos que muestre toda la riqueza de la que seamos capaces. Pero, desde luego, prestaremos atención al magno acontecimiento, y del cual somos no sólo testigos, sino actores, y actores

entusiasmados. No pensamos que deba abandonarse, todo lo contrario, la variedad de asuntos y formas de alto nivel. Pero consideramos imprescindible atender de manera creciente al aliento de nuestro pueblo, en tensión creadora única en nuestra historia, y traducirlo como testimonio de vida mayor. (3)

A pesar de la búsqueda de un balance entre la expresión individual y colectiva, las interpretaciones de lo que era o no contrarrevolucionario sirvieron para la exclusión de quienes diferían del discurso oficial, de modo que se generó una confrontación entre el poder y los intelectuales. La situación se agravó por el énfasis en el nacionalismo y el discurso antimperialista en respuesta a la crisis de los misiles (1962) cuando el mundo estuvo al borde de una confrontación nuclear entre la Unión Soviética y Estados Unidos. Ambas naciones instalaron misiles en territorios de Cuba y Turquía, respectivamente. Se dispuso su retiro tras la promesa de Estados Unidos de no atacar a Cuba militarmente otra vez como lo había hecho en 1961.

En los últimos veinte años, la represión, excesos o, lo que algunos llaman, errores de la revolución, son discutidos incluso en medios oficiales, pero fueron por muchos años un tema ausente en la esfera pública cubana. Uno de los episodios claves de esta historia se vincula a Ediciones El Puente (1961-1965), la editorial dirigida por José Mario Rodríguez (1940-2002)²⁰ y Ana María Simo, quien lo acompañó en la dirección hasta 1964. Jesús Díaz sostiene que El Puente fue la primera manifestación literaria de la generación del sesenta o posrevolucionaria (Cezar 31)²¹. La editorial publicó hasta 1965 veinticinco libros de poesía de escritores jóvenes como Nancy Morejón, Lina de Fera, Gerardo Fullea León, Miguel Barnet, Georgina Herrera, entre otros, a quienes se les conoció como la generación de los

²⁰ Los autores de El Puente aceptaron publicar prescindiendo de sus apellidos como un modo de liberación estética. En adelante me referiré al fundador de El Puente como José Mario

²¹ El *Caimán Barbudo* inicia sus publicaciones en 1966. Entre los escritores responsables de su publicación estuvieron: Jesús Díaz, Guillermo Rodríguez Rivera, Luis Rogelio Nogueras, Víctor Casaus, Lina de Fera. Como apunta Alfonso, desde ese podio se refirieron a El Puente para desacreditarlo, sin tomar en cuenta sus textos de contenido político favorables a la revolución, ni la inclusión de futuros caimanes en sus proyectos de publicación (128).

novísimos. Su cierre significó el fin de las editoriales independientes y de una relativa libertad de expresión. Fue parte de un proceso que empezó con el cierre del suplemento literario *Lunes de revolución*, editado por Heberto Padilla y Guillermo Cabrera Infante que se dio tras la polémica del documental *PM* de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal el 6 de noviembre de 1961. El suplemento se adscribía a ideas liberales que permanecían fuera del control del Partido Comunista (Howe 24)²².

Desde temprano, tras la revolución, se buscó el control de los medios de comunicación, como señala Esther Whitfield: “Cuban mass media, particularly in the form of television and radio broadcasts, were brought into the service of the revolution from its very inception and have long been assured of large audiences on national territory” (17). Por esos años el gobierno implementó medidas para sacar de la escena cultural a intelectuales iconoclastas, como las purgas de escritores, artistas y profesores de las instituciones culturales y la creación de las UMAP (Unidades Militares a la Ayuda de Producción), que eran campos de trabajo forzado (Howe 7)²³.

Los integrantes de El Puente fueron víctimas de persecución homofóbica. Silvia Cezar recuerda que José Mario declaró haber sufrido prisión hasta en 17 ocasiones. Después del cierre de su editorial, en 1966 pasó nueve meses en una UMAP, de donde salió por intervención de varios intelectuales —entre ellos, Nicolás Guillén— para luego exiliarse en

²² El recrudecimiento de las medidas de represión tuvo lugar en 1971 después del Congreso de Educación y Cultura, que como indica el documental *Conducta impropia* de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal: “La pena de muerte, que no existía, es establecida. Se fija la responsabilidad criminal desde los dieciséis años. Se condena de treinta años de prisión a la pena de muerte, por delitos contra el desarrollo normal de las relaciones sexuales. Las leyes más recientes de 1979 establecen que se puede arrestar a personas que no hayan cometido faltas, pero que sean capaces de cometerlas, puesto que tienen una conducta antisocial. Se promulgan leyes de seguridad predelictivas, que quieren ser terapéuticas y reeducativas, con internamiento en establecimientos de trabajo o psiquiátricos” (42)

²³ Howe precisa que la UMAP se creó en 1965 originalmente: “to imprison armed counter-revolutionaries who had taken up arms against Castro in the Escambray mountains from 1962 to 1966. But by early 1966 those anti-Castro forces had either surrendered or been killed. The UMAP became political internment camps with harsh conditions. Rapidly the ranks of the UMAP swelled with dissidents of all kinds, be they political opponents, homosexuals, young people with long hair, or others whose behavior was considered ‘anti-social.’ The UMAP were closed down in 1967 (some claim 1969) as a result of an alleged visit by Castro himself, who found the conditions deplorable and inhumane. Despite their closure, the Cuban system still had ways to punish political dissidence, either through incarceration or closely supervised hard labor (mostly cutting cane)” (195).

Madrid en 1968 (34)²⁴. Según Howe, Ana María Simo fue llevada a una institución mental, con autorización de su madre, que temía que se estuviera volviendo homosexual (41). En opinión de Cezar, El Puente no sólo tenía un carácter inclusivo, sino polémico por dar voz a jóvenes escritores más allá de prejuicios sociales, pues varios de ellos eran negros, mujeres, homosexuales y/ o de origen social humilde (17). De acuerdo con Pío Emilio Serrano, interpretar El Puente como provocación al contexto revolucionario deviene de la estructura política dominante porque:

La dirigencia del país procedente de una burguesía criolla blanca y machista, identificaba los atributos del régimen con los de su propia leyenda épica: riesgo físico, aventura armada, desaliño, improvisación, desatención de la cortesía y de la urbanidad, considerados todos ellos como rasgos de una virilidad irreverente y revolucionaria. Estos prejuicios generaron el silenciamiento y la marginalización de cientos de artistas y escritores que permanecieron en el país, y lanzaron al exilio a otro numeroso grupo. (104)

El detonante para la caída en desgracia de El Puente fue la visita del poeta beatnik Allen Ginsberg, quien llegó a la Habana en 1965 en condición de jurado del prestigioso Premio Casa de las Américas. Los jóvenes Manuel Ballagas y José Mario lo acompañaron durante su estadía y entablaron amistad con él. Por lo que miembros de la seguridad del estado los detuvieron e interrogaron. Ginsberg hizo suyos los reclamos de los jóvenes sobre la represión contra los homosexuales. Su presencia se volvió más inoportuna cuando en Casa de las Américas tocó de manera inapropiada a Haydée Santamaría e hizo un comentario hilarante sobre su deseo de acostarse con el Ché. En consecuencia, fue expulsado inmediatamente de Cuba. Estos hechos fueron contraproducentes para José Mario y

²⁴ En el documental *Conducta impropia*, José Mario recuerda que al ser ingresado a una UMAP: “A la entrada había una pancarta enorme en la que se leía: Unidad Militar 2.269 y un letrero con el lema «El trabajo os hará hombres», una frase de Lenin. Entonces fue cuando yo me acordé de aquella frase que cita Salvatore Quasimodo y que estaba a la entrada del campo de concentración de Auschwitz «El trabajo os hará libres»” (37).

desembocó en el cierre de su editorial. Ballagas añade que El Puente también se cerró porque un libro, próximo a editarse, que contenía historias fantásticas influidas por Kafka, llegó a las manos de Castro y este lo criticó duramente (Howe 29-31).

Por su parte, María Isabel Alfonso sostiene que, aunque El Puente no tuviera una agenda contrarrevolucionaria, se convirtió en una “incómoda zona de reflexiones en un momento en que se esperaba la declaración verbal explícita del compromiso político” (147). Sin embargo, debe recordarse, como sugiere Barquet, que aunque las decisiones editoriales de El Puente prueban su adhesión a la revolución, durante años se oscureció su intención de inscribirse afirmativamente en ella (Barquet “Siete glosas” 74). En ese sentido, El Puente no habría logrado convencer a la oficialidad de su compromiso con la revolución. La historia posterior de los escritores asociados a esta editorial es más compleja, pues como sostiene Juana María Cordones-Cook varios escritores publicados en El Puente ocuparon prominentes cargos públicos: Gerardo Fullea León fue presidente de la Asociación de los Dramaturgos Cubanos de la UNEAC, Nancy Morejón fue presidente de los Escritores de Cuba, y Miguel Barnet fue presidente de la UNEAC (30). Esto indica que lograron insertarse en la esfera cultural revolucionaria sin que su anterior asociación con El Puente influyera negativamente en su futuro profesional. También, es evidencia de que las sucesivas reconfiguraciones del contexto revolucionario en función del sujeto de transición, afianzó la movilidad de adhesiones y divergencias a lo largo de los años.

La revolución representó un sustrato creativo inédito cuyo impacto debe comprenderse en relación con la novedad que propone para la interpretación poética. Herbert Marcuse recuerda que Walter Benjamin solía mencionar que durante la Comuna de París era común la presencia de revolucionarios disparándole a los relojes en las iglesias y palacios con lo que, según Marcuse, consciente o inconscientemente se expresó la necesidad de que el tiempo establecido se detuviera y que un tiempo nuevo empezara en la ruptura total entre una

sociedad nueva y la pasada. Marcuse interpreta esta actitud como un cambio cualitativo en la sociedad comprometida con la liberación de cualquier sistema de dominación (“Liberation from the Affluent Society” 78). La posibilidad de atacar al tiempo y detenerlo expresa el deseo de un reemplazo del logos organizador de la historia por otro que manifieste una transformación a gran escala. La urgencia de ese giro radical hace que el tiempo de la revolución adquiera cuotas de indeterminación e incertidumbre ante lo nuevo.

La confrontación con una situación nunca antes vista puede compararse con la experiencia de lo sublime definida por Immanuel Kant: “The sublime is that, the mere ability to think which shows a faculty of the mind surpassing every standards of sense” (89). Frente a lo sublime, dice Kant, la mente se siente elevada en su juicio, contempla sin ninguna referencia a ninguna forma, se abandona a la combinación de la imaginación y la razón que se da sin propósito definido. La imaginación se extiende y descubre que todo su poder es inadecuado para las ideas de la razón (95). Desde esta comparación, la revolución implicaría la confrontación con un sentimiento que, sin remitir a un objeto identificable, remite al caos que es inmanente al reordenamiento del estado de las cosas. Uno de los desafíos centrales para poetizar la revolución, en su sentido sublime y excesivo para la representación, consiste en determinar si es posible crear un lenguaje figurado para una realidad en formación y, por definición, inaprensible.

Este reto atraviesa el trabajo de los autores cubanos de los años sesenta. A pesar de la profunda heterogeneidad de las propuestas poéticas de los punteros, ellos plantearon su postura en el pronunciamiento “Novísima poesía cubana I/ 1962” firmado por Francisco Díaz Triana, Georgina Herrera, Joaquín G. Santana, José Mario, Ana Justina, Isel, Miguel Barnet, Mercedes Cortázar, Belkis Cuza Malé, Santiago Ruiz, Nancy Morejón, Reinaldo Felipe. Señalaron un vacío temático tras la revolución e identificaron dos tendencias que

consideraron incompetentes para su contemporaneidad: una poesía ensimismada y una poesía de propaganda.

Ambos extremos son ajenos al hombre, lo desconocen. El último porque lo despersonaliza, porque considera las circunstancias y no el individuo; el primero porque lo despoja de sus relaciones, porque considera al individuo sin sus circunstancias. De todo lo que antecede deben tener conciencia los jóvenes poetas si aspiran a *una poesía que refleje al hombre en lo que tiene de común con los otros hombres, y en sus contradicciones; al hombre que existe imagina y razona.* (énfasis mío; 452)

Entre la tradición y la innovación, los autores de El Puente afirmaron la necesidad de ajustarse al reto poético de su época. Ante el cambio radical que significó la revolución, priorizaron la imaginación, el pensamiento crítico y el sentido de comunidad. La inmersión en la coyuntura como realidad en formación, convierte la escritura poética posrevolucionaria en un acto utópico en sí mismo. Sin un referente estable, abrazó una posición de prolepsis en consonancia con la visión utópica de la revolución, cuya forma definitiva todavía se desconoce, pero cuya presencia se explora con esperanza y desconcierto.

El poemario *La conquista* (1961) de José Mario, miembro de la generación posterior a la revolución, permite acceder a la experiencia de la revolución como un avistamiento intermitente de momentos de lucha e incertidumbre. Cada segmento poético lleva un subtítulo que reúne fragmentos enumerados, que a su vez se divide en una sección en verso y una acotación en prosa poética de corte reflexivo y enigmático. En el fragmento 18 de la sección “La afrenta y la lucha” se afirma la energía joven de la revolución: “Era la necesidad de crecer sobre el resplandor de las llanuras, lo que hizo elevar las corrientes, el ímpetu joven de lanzar la decisión de ser libres a quemar los espacios abultados de párpados inquietos” (211). También, se remarca la centralidad del aliciente colectivo para la revolución como en el fragmento 3: “El pueblo/ El pueblo. / Las rectas curvaban las señales/y/el único elemento/

era envolverse en la esperanza” (199). La propagación del entusiasmo con la revolución se entiende, en el fragmento 14 de esta sección, como marca de la identidad de la generación joven del momento: “Para crear/ la doctrina de los sublevados. / Para ser ráfaga furiosa de rebeldes. / Para crecer en un sin límite/ de exigencias. / Estamos configurados” (208). La noción de la predisposición del cubano a la rebeldía se reitera en el fragmento 22 al manifestarse el orgullo por el liderazgo emancipador de Cuba a nivel internacional:

Jamás decaerá la animosidad:
el ritmo que acelera los pasos
de los que avanzan al son de demandas.

Y
nosotros ejemplo de pueblo
orgullosos señalaremos las pautas.

Jamás languidecerán los reflejos. Ni la voz de la naturaleza dejará de horadar en la sublime constitución de los puros. Los que recogieron de los sanguinarios los implementos, del pavimento los destrozos y sonrieron en el rescate. (215)

No se precisa qué demandas señala el yo poético, de si se refiere a los desafíos de la revolución o al costo de mantener la soberanía política o la soberanía estética. El contraste entre la sección en verso y el remate en prosa, de mayor hermetismo, apuesta por la sugerencia del lenguaje y su carácter imaginativo. Los ritmos, cortes y divagaciones conforman una instancia flexible para evocar la revolución, sin constreñir la escritura al plano referencial. A pesar del título del libro, no es una poetización épica de ensalzamiento de héroes y triunfos para la posteridad, sino una aproximación al dolor como aspecto indesligable de la victoria, como se sugiere en el fragmento 4 de “La Conquista”:

Iremos con las armas,
cada cual con las suyas

a defender lo que creemos justo.
Tú estarás allá en la esquina
donde gritan las constelaciones.
Tú tragarás de una sola bocanada
el oculto bramar de una caída.
Yo recogeré el vitalizante aliento,
de los que respiran patria o muerte” (218)

La cita del slogan “Patria o muerte” invoca directamente a la revolución cubana. Se alude al carácter expansivo del espíritu revolucionario a pesar de los riesgos de la lucha. En el fragmento 5 de “La Conquista” se hace alusión a una realidad en transición donde el sujeto poético responde con resolución a los desafíos de los nuevos tiempos:

Transitar.
Echar los cabellos
en los sembrados.
Apresar en el pecho
el jugo alterado de las simientes... (219).

Uno de los hallazgos más llamativos de la poesía de José Mario es su reapropiación de la noción de revolución influida, pero no condicionada, por el acontecer factual de la revolución en Cuba. El poema plantea la revolución como una actitud frente a la vida, incluso contra la revolución ya establecida, como manifiesta el fragmento 9:

Vienen aleteando el susto de los términos medios,
ante las enormes características
de las leyes revolucionarias.
Discuten en las esquinas,
estiran el engrosamiento
de la contrarrevolución. (224)

El poema sugiere que la atmósfera de agitación se inserta en un movimiento incesante de reconfiguraciones que desestabilizan la revolución misma: “Las nociones concretas de límite, no argumentan las sustentaciones de no expandirse. La deliberación y el razonamiento no son conductos para elaborar conceptos a seguir. Las circunstancias y el medio. La expansión del objetivo se nutre de lo radical” (224, 225). Así, el poema plantea que no se justifica que se prohíba el ensanchamiento de las expectativas de cambio radical. José Mario estaría invocando la figura de lo que Lezama Lima llamó “sujeto metafórico” que está pendiente del continuo movimiento de las renovaciones: “ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden gelée en su estéril llanura” (“Preludio a las eras imaginarias” 13). En ese sentido, desde el frente poético, Jota Mario respondió a la crisis de los cambios revolucionarios para afirmar la insurrección como un quehacer constante. El fragmento 4 de la sección “Los caminos” retrata la tensión entre revolución, incertidumbre y fecundidad creativa:

En este recinto inaugural
de los descabezados.

Yo; lo nutricio.

Hago agujeros desembocados
para hijos y fantasía muda.
Celebro las orillas del descanso
y
en mi costumbre de ser.
Corto mis membranas
introduciéndolas en las lágrimas
del árbol que ha quedado ciego
en los vasos oscuros del camino
para ver la nueva vida

y vaciado en la intemperie

de nada en que apoyarme.

Yo; lo nutricao.

He quedado con los oídos

un poco briosos y desajustados

en la reglamentada expectación.

Y en mi costumbre de ser.

No lamento.

Como después de haber mordido la noche

esta viene por fin a hacer su entrega.

La solución es el efecto de una circunstancia. Un poco de niebla que ha reflejado el

cansancio de los miembros. Invierte los términos. Y nos asustamos besando el

movimiento de un reloj. O lo que se devuelve lanzándonos a lo desconocido...

Los versos “recinto inaugural” evoca el contexto revolucionario debido a su connotación de novedad y “los descabezados” recuerdan las decapitaciones de la revolución francesa. El yo poético se anuncia como agente fecundo, propenso a la creación. El hablante poético convive con la “reglamentada expectación” de quienes ordenan los términos de la experiencia de la revolución, pero se entrega a la pulsión indeterminada del tiempo de promesa que lo lanza a lo desconocido, cuya renovación se equipara con la “intemperie”, donde la única certeza es “lo nutritivo” que habita en el sujeto y que puede entenderse como el don del lenguaje y la poesía. La dicción hermética de José Mario está a la altura de la desafiante tarea no sólo de que el sujeto nuevo hable, sino de que hable a propósito de una revolución, cuyo potencial completo se desconoce. Su capacidad inventiva traduce la novedad revolucionaria en la opacidad de su lenguaje. Se advierte en esta táctica que, como sostiene Gastón Bachelard, la imaginación se desprende del pasado y la realidad y se abre al porvenir, porque cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo (59). Aunque la novedad que

esta poesía esboza no tiene correlato aún en la realidad, logra hacer del poema un espacio provisional, donde se invoca la revolución mediante una voz vigilante, como en “Cuidémonos del miedo” del libro *A través* (1962)

Cuidémonos ahora.
De cuando se vuelva
fija la semilla,
hoja que se seca,
y haya ramas
que tengan inmóviles
temores de crecer.
Cuidémonos ahora.
Cuidémonos entonces. (260)

El poema sugiere que la identificación con la efervescencia revolucionaria coincide con el temor de que el dinamismo de la revolución, como promesa y futuridad, se reemplace por esterilidad fija. Si bien se toma la revolución como presencia que interpela productivamente la creación poética, se aspira a emprender ese diálogo desde el ejercicio de la libertad creativa. En estos términos, la poesía de José Mario hace visible las interacciones entre la revolución y la poesía que estaban en debate en la coyuntura cubana.

Si bien el acercamiento de la poesía a la novedad radical de la revolución tuvo muchos rostros, para El Puente y José Mario, en particular, esta tarea significó una exploración poética de la experiencia de cambio radical que fuera un archivo colectivo de memoria cultural, como se apunta en su manifiesto en 1962: “Es requisito de toda poesía auténtica que su autor exprese un sentimiento colectivo, es decir, que capte la realidad objetiva, *la recree, la interprete y la convierta en objeto estético*” (énfasis mío; Novísima poesía cubana I” 450). Así, la escritura de José Mario, como la de otros poetas de su

generación, revela la preocupación por sincronizar el lenguaje poético con su presente revolucionario, sin perder de vista la centralidad de su acción creadora.

3.3 Nancy Morejón y los parajes para la revolución

Después de doce años sin publicar debido a su asociación con El Puente, Morejón saca a la luz *Parajes de una época* (1979), cuyo estilo ha llamado la atención de los críticos porque, como apunta William Luis, refleja fuertemente un compromiso público con la revolución y sus políticas, pero no abandona del todo sus temas personales (55)²⁵. Según Howe, a lo largo de la carrera de Morejón se puede discernir una lucha por reconciliar las demandas de su sensibilidad poética con las demandas del gobierno por una literatura didáctica y altamente politizada (96). Por mi parte, planteo problematizar la tensión entre la voz individual y colectiva en conexión con el dilema de estilo en contextos de regulaciones extraliterarias de carácter estatal.

Marx en su ensayo “Comentarios a las Instrucciones de Censura Prusianas recientes” (1842) reflexiona sobre algunas normas dictadas por Friedrich Wilhelm IV y dice que la verdad es general y no le pertenece a una persona, sino a todos. El individuo es propiedad de la verdad, pero la verdad no es propiedad del individuo. A él sólo le pertenece la forma, que es su individualidad espiritual: “*Le style c’est l’homme*” (Hartley 37). El estilo, entonces, es un sello personal que media la participación del sujeto en su contexto, donde la verdad se debate desde lo extra individual. Propongo el término praxis poética para nombrar el estilo que se desarrolla conscientemente en la zona de contacto entre lo individual y lo colectivo; y que, por tanto, posee un alto carácter intersubjetivo. Se trata de la forma de hacer del

²⁵ Luis asegura que un año después de que Morejón publicara *Richard trajo su flauta*, prominentes intelectuales negros, como Sara Gómez, Walterio Carbonell, Rogelio Martínez Furé y Morejón fueron acusados de sostener reuniones y planear un texto sobre raza y cultura en Cuba para presentarse antes del Congreso Cultural en enero de 1968 (53). No obstante Morejón en una entrevista con Cordones-Cook rechaza haberse agrupado o militado por grupo alguno.

territorio propio (estilo) un espacio de interacción con la experiencia colectiva a través de una invocación a la memoria histórica, mediante alusión directa y/o sutil evocación.

Entre el discurso poético y el discurso histórico, la praxis poética adopta la novedad de una existencia intermedia semejante a la praxis social dialéctica definida por Theodor Adorno: “*that transmitted social behavior which is characterized above all by the fact that the qualitative new appears in it...it is a movement which does not run its course in pure identity, the pure reproduction of such as already was there, but in which something new emerges*” (énfasis mío; Buck-Morss *The Origin of Negative Dialectics* 54). En estos términos, la praxis poética de *Parajes de una época* despliega un estilo poético novedoso impregnado de una marca personal y signos de su presente revolucionario. La escritura de Morejón habilita zonas poéticas que tienen simultáneamente un rostro propio y plural, que es posible gracias a la invocación a eventos memorables para la colectividad, como se observa en el poema “Una rosa”:

Los ojos de Abel Santamaría
están en el jardín.
Mi hermano duerme bajo las semillas.
Santiago alumbra
la frescura del tiempo
que nos tocó vivir.
Un niño baila
el dulce aire de julio
en la montaña.
Alguien escucha su canción
bajo el estruendo puro
de una rosa. (6)

Este poema muestra el entretejido de la historia cubana con un imaginario poético orientado a la memoria. La figura de Abel Santamaría funciona en el poema como metonimia de la lucha revolucionaria. Remite a su tortura y asesinato después de su detención por el asalto al Moncada en 1953. Agentes de Batista trataron de obtener información sobre la ubicación de los rebeldes, pero no lo lograron. Se dice que le arrancaron los ojos y se los llevaron a su hermana Haydeé, quien tampoco dio información. El poema le adjudica a los ojos de Abel el origen de una metamorfosis prometedora que deriva en: “estruendo puro/ de una rosa”. De manera que la revolución adquiere atributos de fuerza y belleza, que trastocan el sentido de la rosa, que remite a una concepción esteticista y contemplativa de la poesía.

Otros hitos históricos como Camilo Cienfuegos o los caídos en Playa Girón ponen al libro en diálogo con el contexto revolucionario. Para Morejón su poesía es criatura de la revolución, de ella nace y hacia ella retorna con el deseo de interpretar su dimensión utópica.

El concepto de la Revolución, a pesar de haber variado, a pesar de haberse ajustado a un *aquí*, se identifica con un cariño hacia una nueva noción de la utopía donde la justicia social no esté reñida ni con las tradiciones, ni las buenas costumbres, el arte y la belleza. Y aunque esa nueva noción nazca, evidentemente de la de Tomás Moro, la siento como una aproximación a esas flores invernales del trópico, inauditas en su permanencia y en su abigarrada voluntad de resistir bajo un sol implacable. Por eso, a estas alturas, no puedo explicar ninguno de mis escritos —publicados o inéditos—, sin el concurso de la Revolución que los viera nacer. Formo parte de una balumba moral, a la cubana, que con mucho desenfado cantó al encuentro de un mundo sustentado por ideales de legitimidad e independencia. Sin embargo, esa balumba moral trajo consigo infinitas contradicciones que todavía perduran. Allí estoy, viéndolo todo, atravesándolo todo, como el primer día, ‘los ojos en el fresco’ aspirando a traducir la esencia de mi entorno (Cordones-Cook 21)

La poesía de Morejón, “como esas flores invernales del trópico”, se empeña en la imposible tarea de darle a la utopía revolucionaria un espacio para hacerse presente sin perder de vista sus contradicciones. Morejón admira la resistencia y el sacrificio como instancias concretas del pensamiento utópico. Paradójicamente, la poeta expresa en su discurso al recibir el Premio Nacional de Literatura (2002): “Ningún poema mío refleja la Revolución, ni la fotografía siquiera, no la adula tampoco, sino que *la provoca en su apariencia trascendente*, pero soy una de sus criaturas, soy una criatura de la Revolución” (énfasis mío; 108). De esta manera le otorga a la revolución una cualidad de *poiesis* en el sentido griego de producción o creación, que dista de la mera reproducción mimética y, por esa condición, dialoga con la naturaleza creadora del quehacer poético. En otras palabras, la revolución no es para Morejón un modelo, sino un desencadenante que converge productivamente con la imaginación poética. Con esto en consideración, se hace visible que la praxis poética de Morejón pone en contacto hechos históricos con un horizonte poético para extrapolar la experiencia individual y lograr que se trascienda a sí misma, como se observa en el poema “Meditación a mediodía por los caídos en Playa Girón”:

El enemigo y su cómplice,
agrios y fríos, como dioses aventurados,
vieron a un joven cubano cebar su boina
entre los manglares de Playa Girón.
Contemplaron el vaho saliendo del distrito.
Ya forajidos,
silbaron al búho posándose
sobre la boca del
cañón del
fusil del miliciano.

Hoy entra el sol a una oficina.
Inclinándose sobre su máquina
de escribir informes y memorias,
en mangas de camisa,
otro hombre empuña su limpio recuerdo.
Todo sirvió al joven valiente,
cayendo,
endemoniado del mañana,
a tierra,
esta tierra que él, como ninguno,
veló y guardó en el mejor de sus sueños. (9)

En este poema, la transfiguración poética de los hechos históricos convoca la imagen de al menos dos sujetos unidos por los sucesos de Playa Girón. La línea de tiempo se quiebra mediante la alusión a dos campos de acción: la playa y la oficina. Se sugiere que alguien recuerda a un compañero que no volvió del enfrentamiento o se invocan dos momentos en la vida de un mismo individuo. Ambas posibilidades plantearían inconsistencias en un relato con pretensión de validez empírica. Sin embargo, la praxis poética, que se sitúa en los límites de lo individual y lo extra individual, realiza una presentación polivalente de situaciones poéticas que poseen resonancias históricas y carga imaginativa. La praxis poética del poema habita la tradición poética latinoamericana de los poemas que se remiten a combatientes de izquierda en situación de guerra, como es el caso de *España aparta de mí este cáliz* (1939) de César Vallejo. Este linaje corrobora que el panorama poético en el que se inserta el poema de Morejón no se entiende sino en una intersección poético-histórica.

Ivette López señala que la invocación a hechos históricos en *Parajes de una época* contribuye a la construcción de una memoria colectiva en función de una mitología de la revolución (“Parajes” 121). Miriam DeCosta- Willis, por su parte, aclara que no sólo se

remite a héroes legendarios, sino también a los cubanos ordinarios, como a una mujer negra que asume dimensiones épicas y míticas (“Introduction” 13). Se refiere al poema “Mujer negra”, donde un yo transhistórico habla de su travesía desde África hasta la recuperación de su autonomía mediante su lucha en la guerra de independencia cubana y en la revolución. Cordones-Cook al comentar este poema sostiene que la piedra angular de la obra de Morejón es el componente etno-racial con un énfasis en la africanía: “Proyectándose desde sus orígenes sobre el presente y hacia el futuro en espacios de justicia social, ‘Mujer negra’ inscribe una emergente conciencia femenina racial” (108). Al respecto, Morejón recalca que su escritura no obedece a una agenda de política racial o a una agenda feminista, y expresa su preocupación por una subjetividad más compleja y dinámica que no se reduce al factor racial o de género, sino a una concepción relacional de la identidad²⁶. En una entrevista a Cordones-Cook, Morejón indica:

Tenemos una literatura que ha hablado del látigo y de los terribles azotes, del daño corporal al esclavo y del espanto que es eso. *Pero todavía poco se ha dicho en relación del mundo interior de los que hemos descendido y los que hemos participado de alguna manera en esa experiencia...* creo que nosotros tenemos mucho que mirar hacia adentro en otras zonas de América, en la América hispana, en el Caribe hispano, entrar a desentrañar ese mundo interior. (207)

Así Morejón exhorta a estudiar la obra de los afrodescendientes fuera de una retórica estereotipada y adentrarse a la complejidad de una poesía que hunde sus raíces simultáneamente en las culturas africana, cubana, caribeña y latinoamericana. Por ese motivo al recibir el Premio Nacional afirma: “He buscado sin tregua darle voz a un coro de voces

²⁶ En una entrevista a Cordones-Cook, Morejón habla de la importancia de la transculturación y el mestizaje como parte de esa noción amplia de identidad: “La cultura cubana no se puede explicar si no explicamos la africanía que alienta en su raíz. Naturalmente esa africanía es una esencia, transculturada...Porque aunque me reconozco en el legado de esa africanía no hablo bantú, ni hablo swahili; es decir, mi lengua materna es el castellano. Esta dimensión ya se prueba, por lo menos, la primera fase de un enorme fenómeno de transculturación” (“Tertuliando” 196).

silenciadas que a través de la historia, mucho más allá de sus orígenes, su raza o su género, renacen en mi idioma” (“Soy la criatura de la Revolución” 108). De este modo, Morejón sugiere una oposición a toda forma de opresión. Particularmente, en “Mujer negra” se observa el llamado a pensar la imagen de la mujer cubana en la tensión entre lo local y lo global, donde se combinan la historia diaspórica de las mujeres del Caribe y la singularidad de la experiencia de la revolución:

Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar.
La noche, no puedo recordarla.
Ni el mismo océano podría recordarla.
Pero no olvido al primer alcatraz que divisé.
Altas, las nubes, como inocentes testigos presenciales.
Acaso no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua ancestral.
Me dejaron aquí y aquí he vivido.
Y porque trabajé como una bestia,
aquí volví a nacer.
A cuanta epopeya mandinga intenté recurrir.

Me rebelé (18)

El poema ejecuta la praxis poética en la que coinciden el estilo de la poeta y la memoria histórica mediante el uso del anacronismo estratégico, del cual hice algunas precisiones a propósito de *El diario que a diario* de Guillén. Este recurso remite a la identificación de elementos que prefiguraron la revolución en el pasado y legitiman su presencia actual y su futuro. Mediante este recurso, “Mujer negra” constituye una arqueopoética que, según Mandy Bloomfield, corporaliza las huellas borradas de la historia: entre lo silenciado y lo que se puede convocar al presente: las arqueopoéticas son formas de cuestionamiento epistemológico realizadas estéticamente (213). No se trata sólo de referirse a

la historia desde la segregación de la experiencia de la esclavitud, sino que desde una mirada interseccional, se imagina a “la mujer negra” como protagonista de un archivo histórico anticolonial que atraviesa variables de clase, raza, clase y género simultáneamente.

Como explica Howe, en los primeros meses de 1959 Castro llamó la atención sobre la política racial como un acto de divisionismo que ponía en peligro la nación y su resistencia frente a los Estados Unidos, por lo que se enfatizó una retórica igualitaria: “The Castro government managed to impose limits on Afro-Cuban political expresion to discourage black activism and to restrict studies of Afro-Cuban society, whether in scholarship, literature, films, or theater” (93)²⁷. Las restricciones oficiales no impidieron que Morejón realce en su poesía contribuciones a la revolución desde experiencias racializadas y genéricamente marcadas. El poema considera la persistencia transhistórica de una mujer negra como elemento fundacional de la historia caribeña y cubana para rescatar y reivindicar la herencia africana afectada por el fenómeno de blanqueamiento en las Antillas. Se trata, según Morejón, del rechazo socialmente motivado de dicha herencia para escapar del fantasma de la esclavitud (“Mito y realidad en Cecilia Valdés” 24). La mirada retrospectiva en “Mujer negra” está signada por una atención simultánea a la subordinación racial y a la rebeldía que atraviesan el tiempo y el espacio. La mujer negra accede a su sentido histórico reafirmando su raza, género y clase en función de la continuidad de su lucha contra diversos niveles de opresión. Más allá de un canto a la raíz africana, el poema se centra en la travesía hacia el presente revolucionario, donde se anula todo sometimiento.

²⁷ William Luis señala un cambio en estas medidas con el paso del tiempo, ya que a inicios de los años setenta se dio un periodo importante para la política exterior cubana que afectó la vida de muchos afrocubanos. En 1972 Castro visitó África y volcó su atención a su situación política. África, pero también el Caribe, se volvió un foco de la política exterior cubana (54). Por su parte, Howe añade que las autoridades comenzaron a corregir desigualdades raciales vía programas sociales y mediante la escena cultural, promoviendo versiones estetizadas de los afrocubanos (73).

También, puede interpretarse el viaje espacial y temporal del poema como metáfora de la transculturación que es testimonio de la compleja identidad cubana. Este término nombra, según Fernando Ortiz, la pluralidad de la realidad cubana: “Curioso fenómeno social éste de Cuba, el de haber sido desde el siglo XVI igualmente invasores, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplantación, *a una cultura nueva en creación*” (énfasis del autor; 88). Morejón adopta este término y afirma que la sociedad cubana es consecuencia de la transculturación étnica y sociocultural: “Nuestra cultura es un híbrido integrado por elementos de las culturas hispánica y africana ... [De ambos componentes] surge un tercero que al ser resultado de un intenso proceso de toma y daca, de ida y vuelta, se convierte, de hecho, en un jeroglífico humano nuevo, apoteósico y creador” (“Mito y realidad” 14). El recorrido imaginario de la mujer negra del poema corrobora la acumulación de experiencias que forman su carácter transculturado:

Su Merced me compró en una plaza.

Bordé la casaca de Su Merced y un hijo macho le parí.

Mi hijo no tuvo nombre.

Y su Merced murió a manos de un impecable *lord* inglés.

Anduve.

Ésta es la tierra donde padecí bocabajos y azotes.

Bogué a lo largo de todos sus ríos.

Bajo su sol sembré, recolecté y las cosechas no comí.

Por casa tuve un barracón.

Yo misma traje piedras para edificarlo,

pero canté al natural compás de los pájaros nacionales.

Me sublevé.

El poema presenta una identidad que se nutre de las convergencias y choques interculturales. El yo poético es víctima de esclavitud y violencia sexual, es testigo del intervencionismo inglés en la ocupación de Cuba y coincide con otras identidades durante el cimarronaje. En ese recorrido, el yo trasciende la pregunta genealógica por el origen, pues lo indica borrosamente como algún lugar del África que no puede identificar. Su identidad aparece en función del constante deseo de liberación con el que va al encuentro de su porvenir. Se trata de un sujeto transatlántico, que como explica Ortega, surge de: “la intensa hermenéutica del intercambio: a las definiciones europeas siguen las redefiniciones americanas... [que] pusieron a este sujeto a trabajar no en el pasado perdido sino en el porvenir haciéndose: el diálogo, la diferencia, la negociación” (“Post-teoría” 115). La mujer negra se identifica con las redefiniciones del sujeto volcado hacia la utopía concreta que afirma un futuro libre. Por eso, participa activamente en el proceso hacia la revolución, donde se reivindica la totalidad de su persona.

En esta misma tierra toqué la sangre húmeda
y los huesos podridos de muchos otros,
traídos por ella, o no, igual que yo.
Ya nunca más imaginé el camino a Guinea.
¿Era a Guinea? ¿A Benín? ¿Era a Madagascar? ¿O a Cabo Verde?

Trabajé mucho más.

Fundé mejor mi canto milenario y mi esperanza.
Aquí construí mi mundo.

Me fui al monte.

Mi real independencia fue el palenque
y cabalgué entre las tropas de Maceo.

Sólo un siglo más tarde,
junto a mis descendientes,
desde una azul montaña,

bajé de la Sierra

para acabar con capitales usureros,
con generales burgueses.
Ahora soy: Sólo hoy tenemos y creamos.
Nada nos es ajeno.
Nuestra la tierra.
Nuestros el mar y el cielo.
Nuestras la magia y la quimera.
Iguales míos, aquí los veo bailar
Alrededor del árbol que plantamos para el comunismo.
Su pródiga madera ya resuena. (20)

El paso del personaje poético de Morejón por la Sierra Maestra elabora una visión alternativa al hecho histórico en cual, como señala Michelle Chase, se le reconoce la participaron a muy pocas mujeres (2). Así, inscribe la presencia activa de la mujer negra en la hechura de la revolución. El final del poema evidencia la confianza en el desenlace revolucionario que enfatiza su visión utópica. El movimiento hacia la revolución no es coercitivo, sino que refleja el deseo transhistórico de libertad de la mujer negra. El contacto

intercultural en la travesía de la mujer negra pone en relieve diversos momentos de opresión y unifica la memoria colectiva de insurrección a través del cuerpo racializado de la mujer. Ella canaliza la pluralidad que converge en la aspiración de soberanía, por la cual la transculturación viene acompañada de lucha. En palabras de Morejón: “Somos una fusión/ Somos un pueblo nuevo. / Nuestro futuro será la real independencia” (“Mito y realidad en Cecilia Valdés” 28).

Con igual importancia, *Parajes de una época* estimula una mirada que comprende las aspiraciones revolucionarias en un plano internacional, por eso hace referencia a momentos claves de la historia de resistencia en otros puntos del sur global. Su objetivo es permitir el mutuo reconocimiento en las luchas postcoloniales, como en el poema “Eres tú”, que evoca a un torturado, víctima de la dictadura de Pinochet: “Oh amigo puro del Chile vencedor / esta página blanca vibra segura con tu fiebre” (22). La expresión de solidaridad internacional también aparece en el poema “En el país de Vietnam”: “Oh, claro Vietnam, si cae la bomba sobre el mar / lleva tu árbol y tu escudo hasta la puerta del país. / Ciérrala firme” (23). Estos versos demuestran que la poeta propone en su poesía una expansión de la empatía y de la noción de identidad que reflejan, según Howe: “una marcada preocupación de latitudes con fenómenos políticos que no tienen que ver exactamente con Cuba sino con el descubrimiento de la noción de ‘Tercer Mundo’ (Howe 97). El despertar transnacional del libro surge de la conciencia de los peligros del neocolonialismo y las operaciones mundiales de contrainsurgencia. Por eso el libro ofrece un lugar simbólico para las tensiones motivadas por los esfuerzos anticoloniales. Este esfuerzo demanda un cambio estético hacia la praxis poética, que es un estilo socializado y colmado de memoria.

Herbert Marcuse, explica la transición hacia contextos de mayor justicia social como cambios de racionalidad: “None of the given alternatives is by itself determinate negation unless and until it is consciously seized in order to break the power of intolerable conditions

and attain the more rational, more logical conditions rendered possible by the prevailing ones” (*One Dimensional Man* 228). Morejón también concibe el encuentro entre poesía y revolución como un cambio de paradigma para comprender la racionalidad del nuevo contexto, como se observa en “El sueño de la razón produce monstruos”:

Como en los tiempos de Netzahualcoyotl, no estoy sobre un lecho de rosas.
Ya sé que las quimeras han sido despreciables.
Y que las rosas malsanas se escurren entre los pergaminos.
Así, el sueño de mi razón produce monstruos:
Majá, arrulla tú la dialéctica caca del mosquito.
Mi querido alacrán derrocha tu sensibilidad sobre mi acto de poesía.
Únete al proletario y a su ojiva nuclear.
Liebre, quédate en mí; no hables tu secreto, ala de tiburón.
Junto a la yesca, cocotero, emprende ti vuelo nocturno.
Que bufe el gorrión. Que silbe la culebra.
Monstruos de mí, tienen ustedes la nobleza que la época requiere. Han aprendido a
ser lo que no son y lo que son.
Ustedes practican la teoría.
Digan, como les venga en gana, la Forma y la Belleza,
la dulce psiquis de la razón hecha sueños y bríos.
Que el mamut y el ciervo que no vi, entren atronadores a mi barrio. (16)

Así como en “Mujer negra”, en este poema se logra la cohabitación de tiempos heterogéneos en la página. El anacronismo estratégico incorpora historias pasadas, como la de Netzahualcoyotl (1402-1472), monarca de la ciudad de Texcoco contemporáneo de Moctezuma, para integrarla al imaginario revolucionario. Netzahualcoyotl también fue poeta y durante su vida enfrentó turbulencias políticas en el Valle de México antiguo. Netzahualcoyotl participó en el planeamiento urbano de Tenochtitlán, dirigiendo la construcción de acueductos, fue parte del comité que elegía a los sucesores reales, participó

de ritos y de campañas militares (Sierra, “Evolución” 27). Su presencia en el poema sugiere pensar al yo poético en función de la figura del poeta estadista, en quien convergen la reflexión y la preocupación colectiva, como corresponde al estilo de la praxis poética.



Fig. 11

El título del poema hace referencia a la figura 11: “El sueño de la razón produce monstruos” (1779) de la serie *Los Caprichos* de Francisco Goya. El poema es un comentario, a manera de ékfrasis de esta pieza, para ampliar su sentido invocándola en el contexto revolucionario. Según Antonio Lázaro-Reboll, *Los Caprichos* se han leído, según el didactismo racional y el criticismo neoclásico, como crítica social de los vicios de la sociedad española del siglo XVIII, por la que se ha visto una simbología ambigua que indica la perversión del saber racional o un conocimiento oculto y más siniestro que el de la vigilia (112). En la contemporaneidad, las interpretaciones enfatizan la paradoja del conocimiento en sí mismo: “Reason has infinite faces, already imbued and pre-figured by Unreason” (Lázaro-Reboll 113). La razón surge de una relación inicial con lo irracional que es desplazado hacia los extramuros cognitivos. En su sueño la razón se pondría en contacto con su origen irracional y con el ámbito ilimitado de la imaginación, donde habita la poesía.

El sueño en el poema es una metáfora que evoca las expectativas de cambio en la nueva sociedad cubana. Según Benjamin, las transformaciones del siglo XIX devenidas de la revolución industrial constituyen cambios materiales que se trasladan a la sociedad como los residuos de un sueño que se filtran en la vigilia “The realization of dream elements, in the course of waking up, is the paradigm of dialectical thinking. Thus dialectical thinking is the organ of historical awakening, precipitates its awakening” (“Paris, the Capital of the Nineteenth Century”¹³). El poema sugiere que el despertar estético de la praxis poética es contemporáneo al despertar histórico de la revolución. Ambas alboradas participan del pensamiento dialéctico en el que metafóricamente las nuevas criaturas de la revolución transitan de los sueños a la realidad.

El poema participa explícitamente de la disputa por una racionalidad más racional en boga en los años sesenta en pensadores como Herbert Marcuse en *One Dimensional Man* señala: “Rational is the imagination which can become the a priori of the reconstruction and redirection of the productive apparatus toward a pacified existence, a life without fear. And can never be the imagination of those who are possessed by the images of domination and death” (254). Al igual que Adorno y Horkheimer, Marcuse denuncia las brutalidades cometidas en nombre de la razón y hace una férrea crítica a las sociedades industrializadas, y a sus consecuencias de alienación y deshumanización en beneficio del capital. En estos términos, en el poema de Morejón, la imaginación poética alumbra un orden distinto de racionalidad, divergente de la razón opresora prerrevolucionaria. Su carácter novedoso le adjudica la monstruosidad de lo aún incomprensible. Se trata de un mundo “deforme” que desafía las categorías del entendimiento y carece de definición, pero no de rostro poético.

Más allá de la comprensión, la tarea de las criaturas del poema. como el alacrán, será unirse al proletariado: “Monstruos de mí, tienen ustedes la nobleza que la época requiere” (16). Esta imagen sugiere que la revolución modela una racionalidad monstruosa en

apariencia que cobrará significado en los años por venir. La peculiar racionalidad de la revolución es el enclave de códigos propios que resguardan los parajes de la revolución, como se protege la “ojiva nuclear”, que remite a la crisis de los misiles, cuando se logró neutralizar la amenaza contra la revolución y se pudo proteger la soberanía. Figuradamente se invocan momentos álgidos cuando lo inimaginable se hizo posible y la utopía se concretizó.

De este modo, la poesía de *Morejón en Parajes de una época* sugiere entender la escritura poética como un espacio donde la potencialidad es llamada a la existencia. Su presencia sigue operaciones de la imaginación correspondientes a la racionalidad interna de la poesía, que puede resolver con naturalidad: “Que el mamut y el ciervo que no vi, entren atronadores a mi barrio” (16). Se hace manifiesto que “la irracionalidad racional” de la revolución exhorta al ensanchamiento de la imaginación para abordar su realidad inaudita, que es una invitación a que las criaturas poéticas más extravagantes ingresen al terreno de lo posible.

4. Conclusión

La revolución cubana se manifestó como una zona borrosa de significado y un lugar de disputa donde definir el perfil del nuevo sujeto. En una parte significativa de la poesía escrita tras el triunfo del Movimiento 26 de Julio se observa la herencia de la visión poética origenista, manifestada en la búsqueda trascendente de la poesía, abierta al encuentro con la historia y la política. En esta etapa de la poesía cubana, ya se identificaba una preocupación por el sentido histórico. La tendencia teleológica del pensamiento utópico que alentó la poesía de *Orígenes* abrió el camino para pensar la realidad cubana como un producto poético en sí mismo, fruto del trabajo del imposible en lo posible. En ese sentido, la poesía se concibió como un espacio de promesa. Surge, recurrentemente, la noción de la esencia de lo cubano como una instancia de realización de lo poético, que se encarna paradigmáticamente

en José Martí. Esta asociación significó una aproximación crucial entre la poesía y el nacionalismo.

Los poetas contemporáneos a la revolución se preocuparon por la realización empírica del impulso utópico. Entre algunos gestos, Guillén creó mediante el anacronismo estratégico un complejo poético-histórico que imaginó el pasado desde el principio organizador de la revolución, animada por tensiones raciales transhistóricas. Este intento expuso los desafíos de enfrentarse al presente de una revolución aún en curso. José Mario Rodríguez, por su parte, diseñó una respuesta angustiada desde un yo semejante al sujeto metafórico lezamiano, que vela por la expansión del sentido de la revolución, al mismo tiempo que plantea la incertidumbre generada por su indefinición. Finalmente, la poesía de Nancy Morejón también muestra el funcionamiento del anacronismo estratégico mediante sujetos transhistóricos y transnacionales con motivaciones anticoloniales que perviven hasta la revolución cubana del siglo XX. Su poesía ejecuta la praxis poética, que es una práctica compartida con otros autores estudiados, cuyo objetivo es capitalizar la frontera entre la singularidad del estilo poético y las resonancias históricas. Estos poetas crearon un archivo alternativo para la memoria colectiva de la revolución en el terreno de la poesía. La escritura del tiempo de promesa se muestra como práctica utópica en sí misma, porque sus condiciones de posibilidad todavía no están aún dadas. Debe crearlas, ya que sus dimensiones dependen de su propia potencialidad, porque es origen y fin, o como apunta Lezama: “La situación de la mano dentro de la noche me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir” (“Confluencias” 174). Para la praxis poética la realidad es un desencadenante para la expansión del pensamiento, pero no restringe sus alcances. Con sus operaciones textuales, visuales, elementos simbólicos y conceptuales, la praxis poética reorganiza las categorías del entendimiento, y en lugar de crear representaciones produce un espacio para la interacción

poética con la realidad mediante una temporalidad y espacialidad internas, sin valor universal como los juicios de la razón, pero con valor dialógico e imaginativo.

Capítulo II

Tiempo de promesa en la poesía latinoamericana

El Tiempo el Tiempo el Tiempo
la preocupación por el misterio del tiempo
había sido esas estelas
o: obsesión de eternidad
Fechas hacia atrás
buscando la eternidad
buscando el futuro también hacia atrás, en la eternidad

Ernesto Cardenal, *Homenaje a los indios
americanos*

Llamo tiempo de promesa al periodo de expectativa de cambio radical (1960-1980) conformado por el proyecto de transformación social, los debates sobre su orientación y la lucha por realizarla. Tomo como hitos político-culturales de esta época la inauguración de la revolución cubana y el de la revolución nicaragüense que se desarrollaron paralelamente a la rebelión global de los largos sesenta expresada en protestas estudiantiles, huelgas obreras y movimientos contraculturales alrededor del mundo (Asia, Medio Oriente, África, Europa del Este, etc.), así como la participación de Latinoamérica en la construcción de un imaginario de insurgencia internacional. Los desafíos del rechazo a la colonización en África y las tensiones de la Guerra Fría coinciden en América Latina con procesos de insurrección propios.

Aunque en 1956, en el XX Congreso del partido soviético, Nikita Khrushchev anunció que apoyaría las guerras de liberación nacional (Gambone 46); el liderazgo del comunismo soviético tomó en Latinoamérica un carácter complementario al auge del guevarismo y al entusiasmo por la guerra de guerrillas. Así lo evidencia la Conferencia

Tricontinental (1966) que reunió a delegados de movimientos de emancipación de ochenta y dos naciones de Asia, África y las Américas que, como señala Ann Garland Mahler, significó una fuerza internacional de radicalismo político: “This movement articulated its critique of global capitalism precisely through a focus on racial violence and inequality” (3). Así, se formó un frente de cooperación para el rechazo al colonialismo desde Cuba como núcleo de irradiación.

Son años en que los movimientos revolucionarios de cada país debaten si la revolución debía ser campesina u obrera, pacífica o armada. Como señalan Claudio Pérez y Pablo Pozzi, a pesar de la polarización internacional y del influjo cubano, las organizaciones políticas de guerrilla se enraizaron, masificaron y desarrollaron a partir de un fuerte impulso local-nacional sin que se impidiera el desarrollo de una identidad continental (xv). Se trata de un momento inédito de contacto transnacional en la historia latinoamericana en función de problemas y reivindicaciones comunes, en el que el discurso poético abraza estos intercambios como condición de posibilidad. En este capítulo exploro la circulación de motivos poéticos característicos del horizonte cultural del tiempo de promesa: el perfil del poeta-guerrillero y el horizonte mesiánico.

El poeta inglés William Blake (1757-1827), predecesor de los poetas románticos, modeló la imagen del poeta-profeta que generaciones posteriores retomaron con diversos propósitos. En *There is No Natural Religion* (1788) apunta: “If it were not for the Poetic or Prophetic character, the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all things & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again” (3). En estos términos, la cualidad profética de la escritura poética se entiende como un lugar de innovación que excede el tiempo y espacio inmediatos. En su libro *Songs of Innocence and of Experience* (1798) reitera: “Hear the voice of the Bard! / Who Present, Past & Future sees / Whose ears have heard, / The Holy Word / That walk’d among the ancient trees” (18). En ese

sentido, el poeta tiene acceso a la historia en su conjunto, porque es un individuo inspirado por “la palabra sagrada”, como quienes escribieron la Biblia, donde se registraron profecías sobre el futuro de Israel y la venida del mesías²⁸. Blake define la visión poética de la siguiente manera: “Vision or imagination is a representation of what eternally exists, really and unchangeably” (“A vision of the Last Judgment” 415), con lo que plantea que la poesía ofrece el discernimiento de una realidad última.

Casi un siglo después, Rimbaud en su teoría del vidente sostiene la capacidad del poeta de habilitar un acceso extraordinario a la realidad mediante la despersonalización del lugar de enunciación: “Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n’est pas du tout ma faute. C’est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense. Pardon du jeu de mots. JE est un autre” (“Carta a Georges Izambard” 154). Posteriormente, Rimbaud insiste en que la tarea no es sólo ser vidente, sino hacerse vidente: “Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l’inconnu!” (“Carta a Paul Demeny” 157). Llegar a lo desconocido en la videncia depende de una radical inmersión en la experiencia humana que, consecuentemente, traería invenciones formales: “les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles” (161). Uno de los mayores desafíos del tiempo de promesa fue lograr la sincronización de la poesía con el fenómeno revolucionario aún en curso. Cuando se intenta imaginar un estado revolucionado de las cosas se ingresa en una lógica anacrónica en la que el presente no coincide aún con la promesa de plenitud de justicia social. En este contexto, el poeta del tiempo de promesa se inserta en la tradición del poeta-profeta que comprende tanto la visión poética, que Blake propone como

²⁸ Debe acotarse que como afirma Harold Bloom a pesar de la importancia de la tradición judeocristiana en la obra de Blake, él no fue un místico o un esotérico, sino que creó su propio mito desde el inicio, y murió sostenido completamente por él (1).

único camino para la novedad; así como la disponibilidad para lo desconocido del poeta vidente según Rimbaud.

Por otro lado, la cercanía de una visión revolucionaria y un imaginario espiritual fueron foco de atención de pensadores como Benjamin y Bloch quienes han reflexionado sobre las afinidades del materialismo dialéctico y la teología. Respecto al concepto de historia Benjamin indica que: “The Messiah comes not only as a redeemer; he comes as the victor over the Antichrist. The only historian capable of fanning the spark of hope in the past is the one who is firmly convinced that *even the dead* will not be safe from the enemy if he is victorious. And this enemy has never ceased to be victorious” (énfasis del autor; “Thesis on the Philosophy” 255). Para Benjamin la memoria histórica sufre el peligro de hacerse propiedad de los vencedores, por eso el mesías debe derrotar al enemigo y suprimir ese riesgo. El énfasis bélico expresa el sentido esencial del mesianismo: sólo la victoria garantiza la preservación de la memoria colectiva que hace posible la liberación material y simbólica. Aquel que quiera registrar esa historia debe adentrarse en esa contienda reconociendo la fragilidad de la memoria en tiempos de guerra.

Por su parte, Bloch remarca que la obra y la muerte del mesías rearticulan la noción de posteridad, porque su persona deja marcas empíricas de su presencia transformadora post mortem. Por ejemplo, el héroe comunista: “muere con la misma superioridad que un cristiano de los primeros tiempos”, porque su recuerdo es resguardado por la clase obrera; es decir, su perduración individual coincide con la conciencia de clase (Vol.3, 281). En ese sentido, el mesianismo materialista se sostiene en formas de continuidad concretas que emergen de la resistencia inculcada por el mesías en vida.

En Latinoamérica, los esfuerzos por la liberación del dominio neocolonial difundieron la esperanza en un gesto mesiánico que debía instaurar un sentido histórico autónomo. Su objetivo fue resguardar la memoria colectiva, mediante la preservación del recuerdo de

acciones realizadas a lo largo de los años para ese fin. Progresivamente, este deseo se concentró en el perfil del “guerrillero” representado, paradigmáticamente, por Ernesto Guevara (1928-1967), el “Che”, signo de la promesa de un cambio radical en Latinoamérica, cuyos atributos heroicos se resignificaron en el terreno poético. Paralelamente a la connotación bélica del tiempo de promesa, se exploró la espiritualidad deseada para el “hombre nuevo” en función del impulso revolucionario interpretado desde la teología de la liberación y desde formas de espiritualidad autóctonas como la visión mágico-religiosa amerindia. Mi objetivo en este capítulo es indagar cómo se difunden los motivos del poeta guerrillero y del horizonte mesiánico inspirados en la revolución cubana y explorar cómo el cruce temporal a propósito del imaginario revolucionario se revela como una estructura anacrónica; es decir, como confusión de épocas marcadas por regímenes específicos de verdad y por la contradanza de las cronologías (“The Concept of Anachronism” Rancière 24; Didi-Huberman 62). Retorno a mis consideraciones sobre el anacronismo estratégico, estudiado en el capítulo anterior, y analizo por qué la poesía del tiempo de promesa, imbuida de la espera revolucionaria, posee una tendencia retrospectiva en busca de genealogías con particularidades de género, etnia y espiritualidad.

1. Guerrilla, poetas y tiempo mesiánico

Como recuerda Guerra, Carlos Franqui, periodista y director de propaganda del Movimiento 26 de Julio, y Emilio Guede, su secretario de resistencia cívica y publicista ejecutivo, planearon minuciosamente la documentación de las acciones revolucionarias en Cuba. Andrew St. George, húngaro, fotógrafo autodidacta y antiguo agente de inteligencia militar de Estados Unidos en Europa, produjo miles de imágenes de la vida y la cultura de la guerrilla en la Sierra Maestra, como el primer retrato de Fidel en abril de 1957, titulado “Christ and the Cannon”: “Through tactics and imagery, the rebels forced protagonists and

antagonists onto a visual stage in which only they appeared capable of moral action. Symbolic inversions of power and denials of violence flowed through messianic and apostolic images that Fidel and the guerrilla respectively, presented of themselves” (“Searching” 88). Guerra insiste en que el Movimiento 26 de Julio dio vida a una leyenda mesiánica que pretendía ser clave interpretativa para la memoria cultural cubana. La legitimación moral de los rebeldes consistió en infundir en su imagen una dimensión redentora que el pueblo podía identificar desde coordenadas religiosas. En consecuencia, el enfrentamiento armado se interpretó como rostro de la caridad cristiana y como ajuste de cuentas con la realidad en beneficio de los pobres.

Se conoce que los guerrilleros de la Sierra Maestra buscaron evitar cualquier conflicto con las creencias religiosas del pueblo cubano. Según David Kunzle: “Neither Fidel Castro nor Che Guevara nor any other revolutionary leader advertised his atheism; indeed, both showed respect for revolutionary Christians, who can now be members of the Cuban Communist party. On entering Havana in 1959, Fidel wore a Christian cross, a gift from a child, around his neck” (98). Así, la figura de los barbudos de la sierra se legitimó en un patrón de percepción religioso. La adhesión del Movimiento 26 de Julio a la idiosincrasia popular incluyó la religiosidad de origen africano. Según Guerra, después de que Castro soltara dos palomas blancas durante su discurso triunfal el 8 de enero de 1959, los creyentes de Santería lo asociaron con la deidad Obatalá, el creador, y vincularon el rojo y negro de la bandera del Movimiento 26 de Julio con Eleguá (*Visions of power* 152-153).

El cruce de la espiritualidad popular y el imaginario revolucionario se manifiesta en el *Libro de los héroes* (1962) de Pablo Armando Fernández, ganador del Premio Casa de las Américas en 1963. John Cohen destaca que este libro convierte: “la revolución en un contexto cósmico, el de la creación y renovación del Hombre como es vista en las leyendas africanas conservadas en los cultos de Santero y Palo de Monte de las antiguas religiones

africanas” (28). Efectivamente, el libro invoca un saber ancestral que adjudica a la revolución una fuerza que retorna intermitentemente: “De algún modo distinto sucederá / la misma tiniebla circular, sucederá la luz / de una estación cualquiera a otro peregrinaje” (“La memoria” 17). La fuerza revolucionaria se inspira en las deidades africanas para superarlas: “Avisa a Obatalá, que las cadenas / contra las que los dioses no pudieron, / esclavas a su paso se rendían; avisa / a Elegguá / que ni sus llaves ni sus guardias / están seguras” (“Rendición de Eshu” 21). La potencia revolucionaria da lugar a una veneración cuasi religiosa del heroísmo de los jóvenes que murieron fieles a los ideales de su lucha.

Sus ojos son una mañana eterna
que reina sobre un reino mayor, también
reinan sobre los pobres dominios del mortal.
Sus ojos son los ojos pretéritos
del otro joven que hizo los nuevos héroes.
Mañana Abel.
Ahora es la casa amurallada que edificó los días
de Daniel
el corazón del monte, Ciro
y echaba a andar
sus pies, los mismos de Lamothe.
En el monte, el rostro más antiguo del mito.
Su viaje sucesivo cumplía su itinerario. (“La memoria de Camilo Cienfuegos”
58, 59)

El poema plantea un panteón heroico en el que se evocan figuras como Humberto Lamothe, quien tras el desembarco del yate Granma murió en el combate de Alegría de Pío en 1956, y la de Abel Santamaría (1927-1953), quien fue torturado y asesinado: “¿Quién eligió sus ojos / para que no faltara a los hombres la luz?” (“La mirada de Abel” 28). El

poema remite a la mutilación que sufrió Santamaría, reivindica su muerte en términos sacrificiales y la convierte en una leyenda que alienta la lucha revolucionaria: “Y el eterno joven nos deja su mirada / para ser sangre de otros héroes” (“La mirada de Abel” 28). Estos versos reafirman cómo los jóvenes revolucionarios se hacen protagonistas del cambio radical y cómo su heroísmo adquiere un efecto multiplicador.

Guevara fue el ícono de la generación de jóvenes del tiempo de promesa y fue central para el desarrollo del imaginario heroico asociado a la épica revolucionaria. Tras su exaltación de la construcción del “hombre nuevo”, encarnó el nuevo modo de encarar el momento histórico modelado por la revolución. La internacionalización de la imagen del Che como símbolo de protesta y juventud tuvo una clara manifestación en las marchas de mayo de 1968 en Milán, París, Londres, y Ciudad de México (Sorensen 26), y en su influencia en el movimiento estudiantil de Alemania oriental (RDA), particularmente, en relación con el activista Rudi Dutschke, quien tradujo “Crear dos, tres...muchos Vietnam” junto al chileno Gastón Salvatore (Hosek 101).

La idea de una revolución internacional fue fundamental para Guevara. En su “Crear dos, tres...muchos Vietnam. Mensaje a la Conferencia Tricontinental de La Habana” (1966), expone ideas sobre la revolución mundial, la internacionalización del proletariado, el carácter inevitable de la lucha armada y el carácter socialista de la revolución. Señala tajantemente que el sistema mundial imperialista sólo se puede derrotar a través de una confrontación mundial, e insiste en que la lucha en América adquirirá una dimensión continental, porque existe una identidad común en el lenguaje, las costumbres, la religión, el opresor común y formas de explotación (12). La leyenda del Che se acrecentó al conocerse su lucha en el Congo y su intervención en Bolivia, donde fue ejecutado. Su muerte en octubre de 1967 tuvo un impacto mayúsculo en el panorama político, cultural y poético a nivel internacional, como se observa en el poema “Consternados, rabiosos” del poeta uruguayo Mario Benedetti:

eres nuestra conciencia acribillada

dicen que te quemaron

con qué fuego

van a quemar las buenas

buenas nuevas

la irascible ternura

que trajiste y llevaste

con tu tos

con tu barro (15)

Bendetti colectiviza la experiencia de Guevara, porque la expansión de la lucha guerrillera significó, en ese entonces, la ampliación de la autonomía latinoamericana. En “Digo que no murió” de la escritora uruguaya Idea Vilariño, compilado en su libro *Pobre mundo* (1966), se observa el surgimiento de una extrapolación de la figura del Che hacia una dimensión mesiánica del salvador que retornará para concluir su misión de liberación a nivel transnacional:

Digo que no murió

yo no lo creo

—no lo dejaron ver por el hermano

y lo dieron por muerto tantas veces—

y además

cómo morirse el Che

cuando quedaba

tanta tarea por hacer...

No hay que creerlo. Un día

un buen día dirán está en Brasil

o se alzaré en Colombia o Venezuela

a ayudar
a ayudarnos
y ese día
una ola de amor americano
moverá el continente
alzará al Che de América. (243-245)

El regreso ficticio del Che ante el desconsuelo de su muerte permite observar que el cuerpo ausente de Guevara incentivó, como sucedió con otras figuras heroicas en la historia, la negación de su muerte, la construcción de su imagen legendaria e incluso la creencia de su resurrección. De ahí la asociación con Cristo, que Fina García Marruz presenta en el poema “En la muerte de Ernesto Che Guevara”:

Te recordé, sermón nuestro de la montaña, piedra de fundación, acta de Montecristi
donde la respuesta al enemigo brutal no fue el odio que nos hace semejantes a él sino
el amor
no la oscura venganza sino la alta justicia serenamente armada,
pues así como el templo en la montaña, el amor ha de estar en la cima del monte ...
Entonces vimos la foto increíble: los ojos estaban abiertos entre la muerte y la vida
indefenso como un convaleciente
el torso inclinado, el pecho levemente hundido, musitaban palabras conmovedoras,
desarmadas, que convencían,
recordaba uno de esos descendimientos entrevistados en algún lienzo olvidado:
Cristo bajado de la Cruz sostenido por las piadosas mujeres
la misma lividez lunar de muerte, el mismo despojo de las ropas del dejado a puro
pecho,
el mismo desconocimiento de los suyos, el mismo reconocer cuando ya no hay
tiempo y ha partido. (124-217)

El poema de García Marruz dialoga con la imagen de mártir que Guevara adquirió a partir de la sugerente fotografía de Freddy Alborta (ver fig. 1), que lo muestra como el Cristo bajado de la cruz y que, como señala Sorensen, le otorgó indudablemente un halo de eternidad (25).



Fig. 12

La osadía que encarnó Guevara y la dimensión de leyenda que alcanzó tras su muerte fueron fundamentales para ver en el perfil del guerrillero al sujeto de vanguardia del tiempo de promesa. Su imagen condensó rebelión y juventud. En su reflexión sobre el impulso utópico y sus fines de renovación, Bloch postula que los tiempos de cambio son en sí mismos tiempos de juventud en la historia, pues: “se hallan objetivamente ante las puertas de una nueva sociedad que asciende, de la misma manera que la juventud se siente ante el umbral de un día todavía intacto” (Vol. 3, 152). Los jóvenes del tiempo de promesa adoptan en su mocedad vital el umbral novedoso del cambio radical. Como señala Gavin O’Toole, la percepción de Guevara como un ícono antimperialista ocasionó que jóvenes activistas, intelectuales y artistas de lugares tan distantes de Cuba, como Turquía, Angola, Egipto, entre otros, se identificaran con su sacrificio en sus propias tradiciones de lucha nacionalista (17). Por eso, los gremios estudiantiles a nivel mundial tomaron a Guevara como la

personalización de sus aspiraciones y lo reconocieron como símbolo de resistencia a la medida del tiempo que les tocaba vivir.

Por otro lado, la imagen de Guevara evoca una relación particular entre la revolución y la literatura. Algunos escritores cubanos comentaron en repetidas ocasiones que Guevara al sentirse al borde de la muerte recordó un cuento de Jack London. Según Jorge Fornet, esta memoria retrata la superposición de la experiencia guerrillera y literaria que entraría en crisis a fines de los años sesenta. Se trataba de una superposición legítima para el discurso oficial cubano hasta el escándalo del caso Padilla en 1971. Mencionar a London, quien fue paradigma de la confluencia de la tradición literaria y revolucionaria, fue ejemplo de cómo en el horizonte cultural cubano la literatura participaba en el imaginario político activamente; es decir “un ejemplo inobjetable del deseado encuentro entre vanguardias estéticas y políticas” (112). Hasta entonces, la figura de Guevara sincronizó sin inconvenientes juventud, guerrilla y literatura, convirtiéndose en interlocutor y modelo para los jóvenes latinoamericanos del tiempo de promesa.

1.1 Javier Heraud y el perfil del poeta guerrillero

La identidad poética y guerrillera se concentra en el joven poeta peruano Javier Heraud (1942-1963), quien murió en el río Madre de Dios en Puerto Maldonado, Perú, cuando junto con una columna de guerrilleros, recientemente entrenados en Cuba, trató de realizar la revolución peruana. Hasta ese entonces, Heraud había publicado los libros de poesía *El río* (1960) y *El viaje* (1961), por el que recibió el Premio Poeta Joven del Perú en 1960. Tenía inédito el conjunto *Estación reunida* que fue premiado póstumamente en los Juegos Florales de la Federación Universitaria Nacional de San Marcos. Su poesía pertenece a la generación del sesenta que, como recuerda Ortega, estuvo integrada por poetas de tendencia coloquial, anti-lírica y de perspectiva crítica, que intentaron “insertar en la experiencia histórica

específica un discurso más complejo, de textura y dicción plural, de escenario menos restringido, de técnicas exploratorias, de nuevas aperturas figurativas” (*Crítica de la identidad* 204). En esa tarea, superaron la dicotomía de generaciones anteriores organizadas alrededor de lo que se conoció como poesía pura y poesía social.

En 1961, Heraud participó en el Fórum Mundial de la Juventud en Moscú como delegado del partido Social Progresista de izquierda moderada. Este viaje le permitió visitar Ámsterdam, Viena, Moscú, Samarcanda, Tashkent, París y Madrid. A sólo unos meses de su retorno a Lima, el 29 de marzo de 1962, viajó a La Habana donde realizó su entrenamiento guerrillero. Me concentraré en los poemas escritos en su transición hacia la identidad de poeta-guerrillero que desembocaron en su muerte y en el nacimiento de un perfil central para la tradición poética latinoamericana.

A inicios de los años sesenta, el territorio peruano se encontraba convulsionado por revueltas campesinas en el interior del país. Como recuerda Héctor Béjar: “en 1959 y 1960, la agitación agraria llegó fácilmente a muchos rincones apartados. Empezó en la Costa, ciertamente, pero no se limitó a ella. La huelga estalló en Casagrande, el mayor ingenio azucarero del país...A través de los abogados cusqueños, los campesinos se vincularon con la Federación de Trabajadores del Cusco, dirigida casi íntegramente por el Partido Comunista. La primera huelga se produjo durante los meses de junio y julio de 1960” (*Perú 1965* 34-36). La cultura que gestaban líderes de movimientos sociales e intelectuales en el Perú de aquellos años reafirmó, según Ortega: “La fuerza de la imaginación recusatoria, el habla de los sentidos, la exploración crítica” como “el nuevo relato peruano de un drama de impugnación” (136). La radicalización se tradujo en la intervención guerrillera de la segunda etapa del Ejército de Liberación Nacional en 1965²⁹. Las expectativas de cambio dieron lugar,

²⁹ Como explica Jan Lust: “The second phase of the ELN started with a restructuring process and an evaluation of the first guerrilla experience. As part of the evaluation process, ELN cadres Néstor Guevara and Julio Nestor travelled to Cuba to discuss with Che Guevara what had happened in Bolivia and Puerto Maldonado (interview, Guevara, 2005; Presencia, 1968). In this phase the guerrilla front named after Javier Heraud was created in the

posteriormente, a la revolución militar liderada por Juan Velasco Alvarado (1968-1975), que realizó la ansiada reforma agraria y la nacionalización de diversos sectores de la economía, medidas que fueron desmontadas en el posterior gobierno del militar Francisco Morales Bermúdez.

A la efervescencia sindical del movimiento obrero y las luchas campesinas, se sumó la reorganización de facciones políticas que motivaron el surgimiento del APRA Rebelde, que luego se convirtió en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) liderado por Luis de la Puente Uceda. La atmósfera de insurgencia se exacerbó debido al vínculo bilateral entre Cuba y el Perú mediado por grupos políticos e intelectuales de izquierda. Como recuerda José Luis Rénique, Hilda Gadea que había sido miembro ilustre del APRA, casada y después divorciada de Ernesto Guevara, se encargó activamente de articular la solidaridad entre Cuba y los jóvenes de su partido (127). De igual importancia fue la política exterior del gobierno cubano, que consideraba que el Perú tenía una posición estratégica para la difusión de la revolución en el continente.

En la Segunda Declaración de La Habana (1962), Fidel Castro expresó su apoyo total a las luchas revolucionarias latinoamericanas: “Ningún pueblo de América Latina es débil, porque forma parte de una familia de 200 millones de hermanos que padecen las mismas miserias, albergan los mismos sentimientos, tienen el mismo enemigo, sueñan todos un mismo mejor destino y cuentan con la solidaridad de todos los hombres y mujeres honrados del mundo entero” (74). Esta posición explicó por qué el gobierno cubano no escatimó esfuerzos para hacer realidad el proyecto subversivo de Guevara de “Crear dos, tres...muchos Vietnam”. El año de esta declaración fue crucial para la preparación del levantamiento armado en el Perú:

department of Ayacucho in September 1965. This period closed in December 1965 when the organization was defeated in the province of La Mar” (228).

En [setiembre de] 1962 había en la isla [de Cuba] dos grupos de peruanos que habían partido con el fin de recibir entrenamiento guerrillero. Uno vinculado al APRA Rebelde/ MIR que había negociado directamente con el Che... su arribo a Cuba y otro más pequeño, encabezado por Héctor Béjar al que ‘amigos’ del régimen revolucionario como el escritor Luis Felipe Angell ‘Sofocleto’ y Violeta Carnero Hoke, les habían servido de puente para llegar al ‘territorio liberado... Un tercer contingente de peruanos estaba integrado por unos 80 becarios que habían llegado a Cuba —según le expresaron a Fidel Castro en su primer encuentro— con el deseo de ‘aprender de las experiencias de la Revolución cubana’. (Rénique 135)

Heraud se encontraba entre estos becarios. Entre los otros jóvenes con inclinaciones poéticas se encontraban Edgardo Tello, Mario Razzeto y Marco Antonio Olivera (Cecilia Heraud 172). Se trataba de jóvenes de extracción universitaria que fueron entrenados para la insurrección en medio de un horizonte propicio para la promesa revolucionaria. Las discrepancias ideológicas entre los grupos de peruanos que se congregaron en Cuba en ese año tuvieron consecuencias significativas en el resultado de su preparación. Rénique explica que la reunión en Cuba de grupos de izquierda que tenían una tradición de enfrentamiento en el Perú sólo trajo la reproducción de sus conflictos e impidió una unificación izquierdista. Los miembros del MIR se veían como un núcleo de reconstrucción partidaria, mientras que la facción comunista seguía una lógica antipartido de acción militar directa. Por eso, sólo el grupo de Béjar junto con el de los becarios llegó a constituirse en una fidedigna reproducción del modelo de foco guerrillero planteado por el Che. En 1963 tomaron el nombre de Ejército de Liberación Nacional (ELN) y entraron a Perú por Bolivia (137)³⁰.

³⁰ El ELN fue en el Perú parte de un primer momento de la guerrilla en la región. Pérez y Pozzi explican que este periodo: “puede ser denominado el periodo del foco (aproximadamente de 1959 a 1969), se caracterizó por la influencia guevarista tal como se plasmó en la obra de Régis Debray *¿Revolución en la revolución?* Incluye organizaciones como la de Carlos Marighella en Brasil, las FARN de Venezuela, las FARC y el ELN de Colombia, el MIR y el APRA Rebelde en Perú, Uturuncos y el EGP en Argentina, las guerrillas de los mexicanos Genaro Vázquez Castaño y de Arturo Gámiz, las FAR en Guatemala, y los sandinistas (en su primer período) en Nicaragua” (Pérez, Pozzi xvi).

Sin embargo, el respaldo cubano fue insuficiente. Según Rénique, debido a la coyuntura de la crisis de los misiles se cortó la comunicación con Cuba y contaron sólo con el apoyo del Partido Comunista boliviano. Heraud y sus compañeros fueron a Reyes, provincia de la Paz, en el Altiplano, a Carabaya (Puno), Cusco, y después a Madre de Dios, donde fue parte de la delegación de ocho hombres que debían contactar con Hugo Blanco, elegido secretario general de la Federación Provincial de Campesinos de La Convención y Lares en abril de 1962. Los guerrilleros debían preparar las condiciones para la posterior entrada del grueso de la columna (Rénique 138). Al intentar cumplir con esta misión, Heraud fue abatido por las fuerzas del orden en el río Madre de Dios el 15 de mayo de 1963. Consciente del riesgo que corría, Heraud interpretó la partida de su país como una posible despedida definitiva, que se dignificaría a partir de su significado solidario, como se observa en el poema “Balada del guerrillero que partió”:

Mientras mis hermanos
mueren en las sierras por balas
asesinas,
yo no debo quedar pensativo,
indiferente,
Adiós me voy a los montes
con los guerrilleros’.
Se despidió y partió
Y un día ya estaba
arriba, de brazo con los guerrilleros.
Fue su mano espada de plata fina,
aró, sembró, cosechó
la tierra,
disparó con su fusil rayos

de esperanza

y otro día ya estaba muerto (271)

Este es uno de los poemas, escrito en La Habana, en que Heraud manifiesta su identificación con los campesinos que se venían levantando en el Perú. Además, sopesa la proximidad de la muerte como consecuencia de sus decisiones. En otro momento, se remite explícitamente a la despedida de su familia: “Yo sabía que ese viaje era / para mucho / y por eso abracé bastante / a mi padre” (“Poema” 263). Heraud les expresó hiperbólicamente: “Ya verán, yo seré el Rimbaud del Perú, escribiré hasta los 21 años y nunca más” (Cecilia Heraud 81), y cumplió ominosamente con su palabra. Conciliar la imagen del joven poeta con la del guerrillero fue difícil para su familia, como admite su padre Jorge Heraud Cricet: “Nosotros sabíamos que nuestro hijo Javier vivió hondamente preocupado porque aspiraba tener una vida útil y creadora. Lo prueban sus libros de poemas, pero nunca supimos que él pensaba, al irse a Cuba en otra cosa que estudiar cinematografía. Por eso las noticias de Puerto Maldonado nos fulminaron, y yo fui al lugar de los hechos porque me resistía a creerlos” (8). No se esperaba que un intelectual de clase media, por más altruista que fuera, pudiera tomar las armas. Los presupuestos de la radicalización se medían según parámetros de clase, que no contemplaban el grado de empatía de jóvenes como Heraud. Su decisión confirma que, como afirma Carlos Villacorta, su identidad asumió el ideal de “hombre nuevo”, exaltado por la revolución cubana y adquirió un nombre propio: “Rodrigo Machado” (261). En el poema “Explicación”, Heraud señala:

Rodrigo Machado nació en el mes de julio en La Habana, el año 1962. (Su edad no se sabe aún pues tiene la edad de la lucha de su pueblo). La guerra contra el imperialismo, a la que irá conjuntamente con 40 camaradas, dirá o callará los años que él ha de cumplir. ¿Se quedará en algún monte regado con una bala en el cuerpo? ¿seguirá de viaje a la esperanza o lo enterrarán en el lecho de algún río, entonces enteramente seco? (Poesía reunida 266)

Cecilia Heraud recuerda que: “Javier admiraba a Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Sentía también admiración por Antonio Machado, el poeta español. Así, desde el 59, usa el nombre y apellido de estas personas a quienes quería tanto” (86). La ampliación de su identidad replica la predilección de Antonio Machado por el desarrollo de máscaras literarias. Como recuerda Rafael de Cózar, Machado usó catorce heterónimos desde 1917, que le servían para distanciarse de la imagen prototípica de sí mismo. Sus heterónimos fueron formas de expresar la complejidad de su pensamiento como poeta y filósofo (33). Rodrigo Machado sin ser heterónimo, sino pseudónimo de lucha y de pluma, desafió la identidad de Heraud marcada por su extracción social y su formación intelectual, que difícilmente lo asociaban con la violencia guerrillera. Rodrigo Machado da lugar a un perfil independiente que señala la existencia simultánea de Heraud como poeta y hombre de acción.

No fue la primera vez que Heraud puso en juego identidades que dan cuenta de los modelos que lo inspiran. Por ejemplo, firma el “Poema especial” con los nombres Rodrigo Machado y el de Gustavo Melgar. Este último evoca el nombre de su hermano menor y el de Mariano Melgar (1790-1815), un renombrado poeta y héroe nacional que participó en un movimiento precursor de la independencia del Perú, y que murió a la edad de 24 años tras sumarse al levantamiento de Mateo Pumacahua para derrocar al dominio español en 1815. Este seudónimo representa la lógica del anacronismo estratégico con la que Heraud elabora una genealogía guerrillera nacional en cuya tradición desea insertarse. En este linaje destaca la convergencia transhistórica del heroísmo rebelde con la vocación poética que la revolución cubana reactiva para el siglo XX. Heraud escribe en “Poema especial”:

Fue en Abril (cruel y blando abril)
cuando una mañana apareció
el Comandante.
Era el bravo Fidel en carne y hueso
que nos proponía levantarnos en armas

y cambiar el curso de la Historia del Perú.
40 aceptamos
Subimos al Turquino
2,200 metros de alto y durante
6 meses aprendimos la guerra de guerrillas.
El final lo conocerán todos.
(Me aburro y no termino este poema)
Pero voy al combate y a la guerra
por amor a mi patria, a mi Perú,
por amor a mi suelo, a mis paisajes,
por amor a los pobres de mi tierra... (énfasis mío; 267)

El poema no sólo remite al entrenamiento en Cuba y al impacto de la imagen de Fidel Castro, sino también evoca intertextualmente la imagen de José Martí (1853-1895), ícono militar y cultural cubano, que fue símbolo capital de la revolución, y con cuya presencia tutelar Heraud habría convivido durante su estadía en Cuba. La mención a los pobres en el poema hace eco de *Versos sencillos* (1891) de Martí, donde manifiesta su preferencia por el ambiente rural y su predisposición al sacrificio:

Odio la máscara y vicio
Del corredor de mi hotel:
Me vuelvo al manso bullicio
De mi monte de laurel.

Con los pobres de la tierra
Quiero yo mi suerte echar:
El arroyo de la sierra
Me complace más que el mar. (énfasis mío; 182)

La elección por los pobres de la tierra fue signo de la ética martiana. Cuando Heraud incorpora esta alusión al momento en que acepta su conversión en guerrillero, recuerda también la importancia de la imagen de Martí para comprender la convergencia del intelectual con el sujeto de la acción armada. En “Poema especial”, Heraud también apunta: “Se trata ahora de escribir / algo original, nuevo, sorprendente” (267). Así se confirma que la transformación identitaria de Heraud implicó simultáneamente un cambio estético que correspondiera al perfil de poeta-guerrillero. Se alude al estilo conversacional que Stephen Hart identifica como una expresión poética posterior a la Segunda Guerra Mundial (79), y que Retamar teorizó en función de su politización, su dicción coloquial y su tránsito hacia el realismo de las artes (“Antipoesía y poesía conversacional” 157). Por mi parte, considero que esta tendencia post vanguardista en la poesía Heraud es muestra de su empleo de la praxis poética, noción desarrollada en el primer capítulo, por la que entiendo un estilo de escritura situado en los límites de lo individual y extra individual que integra elementos históricos para contribuir con la memoria cultural desde la poesía. En el caso de Heraud, la colectivización de su voz se da en la convergencia de la acción guerrillera y la creación poética. Se trata de un lenguaje atravesado por la experiencia empírica de la realidad que, a su vez, materializa la singularidad creativa del estilo del poeta. En el poema “Iniciación”, Heraud reitera esta poética:

Quiero ser sencillo
como las hojas que morían al caer
en los parques, en pleno otoño,
(como el agua estancada de Illiers,
como los adoquines de la Plaza Roja)³¹. (258)

³¹ En 1961, Heraud fue panelista en el ciclo de conferencias: “El Artista y la Época” en el Instituto José Carlos Mariátegui y señaló que había abandonado la poesía lujosa en imágenes puramente verbales: “Creo actualmente en una poesía directa, simple y sencilla, pero que a la vez se enriquezca con la música, la literatura, etc.” (Cecilia Heraud 120).

La referencia a la Plaza roja remite al viaje de Heraud a la Unión Soviética, que marcó irreversiblemente su formación intelectual. En un poema de 1961 escribe: “Aquí yo he estado en el centro del incendio, / en plena Plaza Roja y varias veces, / tragándome mis penas / y forzando mi pequeñísima alegría” (250). La Plaza Roja adquiere una carga simbólica como espacio de revelación debido a que, como sugiere Béjar: “En Moscú, un revolucionario podía hablar de paz. En Cuba, en Argelia, en Vietnam, en Corea, tenía que hacer la guerra” (“Itinerario” 68). De este modo, la plaza roja se impone como signo de la ansiada justicia social y, metonímicamente, como símbolo de la urgencia de la lucha revolucionaria aún pendiente en Latinoamérica. Con su sencillez, Heraud indica los cambios políticos deseados como prioridad para el poeta-guerrillero y asume como táctica inmediata un cambio de su relación con el lenguaje para colectivizarlo: “No me gusta enredar las imágenes, prefiero la sencillez al alcance de todos sin distinciones” (Cecilia Heraud 120).

Luego de su viaje a Moscú, Heraud renunció al partido Social Progresista, de orientación moderada, que rechazaba la lucha armada. El viaje a la Unión Soviética le dio acceso a un contexto en el que se realizaba lo que era apenas una aspiración para los jóvenes izquierdistas de su generación. De igual importancia es el contacto de Heraud en Moscú con poetas como Marcos Ana, seudónimo del poeta español Fernando Macarro Castillo (1920-2016), de quien habla en una carta escrita en La Habana en julio de 1962 a su amigo Dégale: “¿No sabes que Marcos Ana, un poeta español, combatiente de la guerra civil, entró a la cárcel a los 19 años (el año 1939) y recién ha salido este año, luego de 23 años, a los 42 años de edad y sin embargo no desmayó un segundo, y mantuvo su amor a la vida, su amor a la poesía, su amor lo mantuvo intensamente?” (Cecilia Heraud 179). Como afirma Arturo Corcuera, la experiencia imborrable en la Unión Soviética le hizo abrazar definitivamente la causa de la revolución socialista (50). También, consolidó sus convicciones sobre la

realización de una tarea poética que fuera también política. En su viaje interactúa con modelos de subjetividad creadora y combativa que alentarán sus decisiones posteriores.

De importancia semejante fue su paso por Francia, donde experimentó el reconocimiento de la dimensión global del espíritu revolucionario: “Ya cumplí cuatro semanas en París y aún no termino de conocerla. El domingo estuve en la fiesta de ‘L’Humanité’, el periódico del Partido Comunista Francés. Fue algo maravilloso: medio millón de personas reunidas en las afueras de París. Todas comunistas o simpatizantes. Al final, cantamos la Internacional medio millón de personas” (Corcuera 50). No cabe duda de que el contacto con las diversas expresiones del comunismo internacional reafirmó las convicciones ideológicas de Heraud. La sencillez poética que buscaba por entonces tiene su correlato en la urgencia de la acción revolucionaria, que se tradujo en su enrolamiento en la guerrilla y en el nacimiento de Rodrigo Machado, signo de la emergencia de un nuevo sujeto creador, orientado al bien colectivo.

Según una perspectiva marxista, la renovación material de las condiciones políticas y sociales no puede dejar intacto al sistema simbólico del régimen que busca derrocar. Marx advierte, sobre el golpe de estado de Louis Bonaparte, que la posibilidad de la acción libre no depende de deshacer el pasado solamente, *sino también de la imposición de una nueva forma, un nuevo lenguaje, una poesía, que es nueva poesis y también una nueva forma de praxis* (énfasis mío; Gandesha et al., xxxvi). Así, la destrucción del status quo debe acompañarse de formas simbólicas y de un comportamiento que se distingan del pasado. Mediante el perfil del poeta-guerrillero, creado por Heraud a través de su obra y vida se formula un lugar de enunciación para la esperanza del tiempo de promesa. Lejos de estetizar la imagen del guerrillero, Heraud incorpora material biográfico de su vida, orientado hacia fines colectivos, en su poesía para politizar su escritura.

Antes hablé del río y las montañas,

canté al otoño, al invierno,
maldije al verano y a sus ritos.
Hablé, paseé, pisé otras tierras
dije paz en Moscú, en plazas,
en calles y puentes.
Hoy hago otra cosa.
Algunos se preguntarán de qué
se trata, qué ha pasado.
No ha pasado.
Un día conocí a Cuba,
conocí su relámpago de furia (269)

La fusión del sujeto biográfico y del prototipo heroico recuerdan que, aunque la poesía no es referencial, su contacto con la facticidad da espesor a la virtualidad de la existencia poética. El poeta-guerrillero posee una doble dimensión: poética y empírica que se potencia en los límites entre lo literario y lo real. Del lado poético, su poesía dialoga con la realidad sin limitar su presencia a una verificación y, del lado empírico, reconoce la finitud de la existencia en el riesgo real de la muerte en combate.

La sencillez de estilo que propone Heraud es congruente con la identidad del poeta-guerrillero volcado a la eficacia de su acción. Su orientación se enriquece con la novedad formal del coloquialismo poético cubano, desarrollado y expandido en el continente por aquella época. Como explica Virgilio López Lemus, la tendencia coloquialista se formula bajo la dictadura de Batista, junto a la lucha guerrillera, y continúa vigorosamente después del triunfo de la revolución. La ola del realismo envolvió todos los géneros y se originó una tendencia hacia lo testimonial: la poesía se compenetra con las circunstancias, “que por sus alturas históricas no podían en modo alguno ser circunstanciales” (29). Por ello, la poesía de

Heraud se apoya en elementos biográficos para presentar el perfil de poeta-guerrillero como prueba de la dimensión histórica de la poesía.

Mediante la praxis poética el yo poético se hace cronista de un compromiso con la transformación colectiva que busca devolverle a la palabra su dimensión plural. En otros términos, la poesía de Heraud emerge de lo biográfico para convocar dialécticamente lo extra individual y ejercer lo que Ortega denomina imaginación crítica, que comprende un examen específico del lenguaje: “Hacer la crítica del uso de la palabra en el Perú es reclamar también por un habla colectiva que genere primero el discurso de su necesidad. Y es promover la ocupación del lenguaje escrito, como un discurso común en el que pasemos de nuestra condición inédita de país marginado a la de una nación que testimonia su existencia, para reconocerla y elaborarla palabra por palabra” (*Cultura peruana* 35). Por ello, el proyecto literario de Heraud implica re imaginar los lazos de pertenencia a la nación peruana en un sentido radical de solidaridad, que se materialice en el nuevo lenguaje del poeta guerrillero. Así, se reivindica en el discurso poético y en la acción guerrillera la virtualidad de la promesa de una nación autoconsciente en busca de un sentido de comunidad pleno.

La superposición del yo histórico y el yo poético alcanza un punto climático en referencia a la muerte de Heraud, que fue un motivo poético recurrentemente, sin que Heraud supiera de su proximidad real. Lo que era una imagen poética de la lucidez sobre los peligros de la guerrilla derivó después de su asesinato en interpretaciones que exacerbaron su desprendimiento sacrificial y su poder visionario. Por ejemplo, el poema “Elegía” de su libro *El viaje* (1961) pasó a ser leído como una pieza premonitoria sobre el heroísmo con el que Heraud abrazaría la muerte:

Yo nunca me río
de la muerte.
Simplemente
sucede que

no tengo
miedo
de morir
entre pájaros y árboles (75)

La recurrencia de la muerte en la obra de Heraud no sólo anticipa su deceso, sino que constituye una postura frente a la finitud humana. Dignifica la muerte elegida como modo singular de pertenencia a sí mismo. El tiempo de promesa es un momento de debate sobre la autonomía en todos sus niveles. El sacrificio del poeta-guerrillero coloca esta polémica en el terreno de la apropiación de la propia muerte para darle un sentido de ofrenda con fines colectivos. El poeta-guerrillero asume el sacrificio en concordancia con su condición de sujeto solidario y autodeterminado: “Y aquí estoy yo, agonizando, pero / lleno de armas para empezar de nuevo” (*Poemas a la tierra* 143). Sebastián Salazar Bondy insiste en reinterpretar el sentido de la muerte de Heraud: “Ahora se habla de la premonición mortal contenida en los versos de Heraud, pero es preferible y más justo atribuir dicho culto a la muerte a la elección libre de un destino, no suicida sino mártir, distante por igual del éxito y del fracaso” (16). Junto al hecho biográfico de la muerte de Heraud, existe una dimensión cultural del sacrificio en clave cristológica de larga tradición que le reconoce a la muerte un propósito vicario. La muerte ocurre en nombre del colectivo y se promete una segunda venida, que corresponde al juicio final y a la victoria definitiva del oprimido. En su poesía, especialmente en *Estación reunida* (1961), Heraud trabajó la metáfora el otoño en alusión a la muerte. La utiliza como signo de una decadencia necesaria para la renovación hacia un modo inédito de ser de la naturaleza (*Poesía reunida* 117-139). En una dimensión heroica, después de la muerte de Heraud, esta metáfora puede leerse como la productividad de la muerte que será motivo de inspiración para quienes desean asumir la tarea revolucionaria.

La praxis poética opera en una región intermedia entre la poesía y la acción guerrillera, en una zona donde la poesía se hace acto y los actos se hacen poéticos. Los

efectos de la muerte de Heraud para la poesía significan la integración de su imagen en la tradición de una poética política latinoamericana. Asimismo, integra un nuevo elemento a dicha tradición: el poeta-guerrillero. Se trata de una subjetividad literaria y política que emerge del tiempo de promesa y que recuerda la capacidad de la poesía para inscribir nuevas presencias en el imaginario social. Como indica Rancière, lo que las artes comparten con los proyectos de dominación o emancipación es que tienen posiciones corporales, movimiento, funciones del discurso, parcelamiento de lo visible y lo invisible (*The Politics of Aesthetics* 19). En este caso, la poesía ilumina un modelo de sujeto que ha dejado profundas huellas en la tradición poética y política latinoamericana. En relación con las letras peruanas, Salazar-Bondy ubica la muerte de Heraud dentro de linaje poético identificado con Vallejo:

Ofreciendo el gran blanco de su cuerpo sin malicia, esperando encender con su fuego de ira y justicia el río, el bosque, el cielo, los hombres. Es todo lo que puedo escribir ahora como introducción a algunos de sus poemas porque sé que, aun acribillado, su cadáver, ay siguió muriendo, como el cadáver del miliciano español en el himno de César Vallejo, y sé que seguirá muriendo por siempre en sus versos (16).

Salazar-Bondy recuerda el poema “Masa” de *España Aparta de mí este cáliz*, escrito como respuesta a la guerra civil española³². Este contrapunto pone en diálogo la vida y obra de Heraud con la dimensión heroica de la praxis poética llevada hasta sus últimas consecuencias. La asociación de Vallejo con Heraud actualiza la problemática de la función de la poesía en un contexto de conflicto armado. La guerra civil española acarreó también la respuesta poética de otros escritores como Nicolás Guillén y Pablo Neruda. Son elocuentes los versos de *España en el Corazón* (1936) de este último: “Preguntaréis: Y dónde están las lilas? / Y la metafísica cubierta de amapolas? / Y la lluvia que a menudo golpeaba / sus palabras llenándolas /de agujeros y pájaros?” (10). Así, el poeta chileno anunció su giro

³² “Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: ‘¡No mueras, te amo tanto!’ / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo” (457).

estético a propósito de la desgarradora experiencia fratricida de la guerra civil española y que, como afirma Hart, entendió como un viraje estético y moral (65). La poesía de Heraud se entronca en esta tradición autorreflexiva sobre la función política de la poesía en condiciones de violencia y de dolor colectivo. En la poesía latinoamericana, la poesía no ha guardado silencio en contextos críticos. La escritura y las acciones de Heraud sostienen un legado de inmolación productiva, que habilita un lenguaje poético-histórico respaldado en el poeta-guerrillero como paradigma.

Años después, Roque Dalton señala los peligros que rodean al poeta-guerrillero: “El escritor y artista latinoamericano lucha en distintos niveles contra el régimen que lo discrimina, lo humilla y lo persigue: y más que el poeta y el escritor es el subversivo, el perseguido, el preso, el torturado. *Y comienza a ser el asesinado*. Y el que combate con las armas en la mano, en consecuencia. Los nombres de Javier Heraud, Edgardo Tello, Otto René Castillo encabezan la lista” (énfasis mío; “El intelectual y la sociedad” 26). Se trata de la generación de poetas del tiempo de promesa, cuyo linaje se anticipa diacrónicamente en poetas como Martí y Melgar, pioneros de la integración heroica de vida, muerte y poesía.

1.2 Las historias prohibidas del pulgarcito de Roque Dalton y “el fin de la utopía”

Roque Dalton (1935-1975) fue el poeta-guerrillero emblemático de Centroamérica. Fue también ensayista, periodista y militante del Partido Comunista salvadoreño. Sufrió prisión y exilio por sus convicciones políticas en México, Cuba y Checoslovaquia. En 1973 se entrenó militarmente en Vietnam y luego se unió al Ejército Revolucionario del Pueblo, uno de los movimientos guerrilleros de El Salvador que planteaba métodos guevaristas para la lucha armada. El 10 de mayo de 1975, fue asesinado por motivos políticos por sus camaradas radicalizados en circunstancias aún no esclarecidas (Berverley et al. 127). Uno de los efectos crítico-poéticos del asesinato de Heraud y Dalton consiste en dar forma a un lugar simbólico

para el poeta-guerrillero que muestra un complejo mecanismo en el que la muerte no sólo lleva su vida y obra a un plano ideal (legendario y heroico), sino también otorga al prototipo un efecto de concreción, de fibra biográfica.

La praxis poética de la poesía de Heraud toma lo que le sirve del sujeto biográfico para realizar la transición hacia la identidad de Rodrigo Machado y construir un imaginario poético sobre la esperanza guerrillera. Por su parte, la praxis poética de Dalton en el libro *Las historias prohibidas del pulgarcito* (1974) despersonaliza el discurso poético, incluyendo voces de diversas épocas de El Salvador, para darle concreción histórica a la promesa de la revolución. El procedimiento consiste en producir identidades cada vez más específicas y permeadas por las contingencias del combate. Por un lado, la creación de la identidad de Rodrigo Machado en la obra de Heraud construye una imagen dual, literaria y combativa; y, por otro lado, Dalton crea un conjunto dialógico en función de diversos documentos históricos, como las crónicas de Indias, notas periodísticas, cartas, discursos, chistes, entre otros, que evocan diversos modos de opresión en la historia de El Salvador³³. La versatilidad de este libro lo acercan a *El diario que a diario* de Guillén, pero se diferencia de él en su carencia de una dimensión visual. Una de las cualidades centrales del libro es la exploración de una intertextualidad radical que se sirve de acercamientos múltiples al hecho histórico.

El lenguaje de *Las historias prohibidas del pulgarcito* adopta una hibridez discursiva que ha llevado a algunos críticos a considerarlo como una novela collage que desafía los límites genéricos (Knight 686, Beverley et al. 132). Otros prefieren enfatizar su carácter testimonial e inventivo por el que inserta la fantasía dentro de la esencia de lo real (Góngora 179). Mi lectura asume la existencia intergenérica del libro bajo el dominio del discurso

³³ No es la primera vez que Dalton diversifica su voy poética. En *Taberna y otros lugares* (1969), libro ganador del Premio Casa de las Américas 1969, el poema “Taberna” es un poema polifónico compuestos a partir en notas y grabaciones de lo escuchado a jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales, y latinoamericanos en la famosa taberna U-Flekus en Checoslovaquia.

poético. Se sirve de la variedad textual para producir una presentación novedosa de aspectos sobre El Salvador, que supera la disposición habitual del lenguaje informativo.

El descentramiento del yo poético en este libro es semejante a lo que Mikhail Bakhtin llamó heteroglosia dialogizada en la que la expresión se integra a su atmósfera social, permeada por contenido específico y concreto, que la modela y la dota del acento propio de una expresión individual (272). En esta disposición dialógica, la pluralidad de voces contextualiza, penetra y modela a la voz poética. Es decir, su sociabilidad se exhibe cuando está atravesada por las interrupciones y contrastes de otras voces. Dalton hace manifiesta la heteroglosia del lenguaje al exponer discursos discontinuos en el tiempo que reactivan un imaginario heroico, como la inclusión del poema “A Mozarán” del poeta José Antonio Save (1840-1868) que homenajea a Francisco Mozarán (1792-1842), héroe militar centroamericano: “Si hoy los militares fueran / como fuera aquel Morazán / otro gallo nos cantara / en la América Central” (42). La alusión a la lucha independentista del siglo XIX reitera el anacronismo estratégico por el cual la poesía del tiempo de promesa se plantea como archivo alternativo de memoria colectiva.

El primer poema, “La guerra de guerrillas en El Salvador (Contrapunto)” consiste en una versificación del “Informe del Conquistador Don Pedro de Alvarado, a su jefe inmediato superior, don Hernán Cortés, al volver derrotado de su primer intento de someter a los pipiles de Cuzcatlán”. Dalton actualiza la resistencia que emprendió la federación nahua precolombina de Cuzcatlán frente a Pedro de Alvarado, quien posteriormente aseguró el dominio español en las tierras de lo que es hoy El Salvador y Centroamérica. Este poema es signo de que, como sostienen Beverley y Zimmerman, Dalton produce una imagen sincrética de la historia salvadoreña (125). La deliberada posición retrospectiva es un signo de voluntad anticolonial que asume una tarea revisionista de la historia, también presente en otros poetas del tiempo de promesa:

Sobre estos indios de esta ciudad de Cuzcatlán
estuve diecisiete días y nunca,
por más entradas al monte que mandé hacer, ni
por más mensajeros que envié,
los pude atraer:
por la mucha espesura de los montes y las grandes sierras y quebradas
y otras grandes fuerzas que tenían (11)

Más allá de una simple evocación verosímil, el texto atribuido a Don Pedro de Alvarado se reorienta poéticamente gracias a su vecindad con un texto ficticio de la prensa, contemporánea a Dalton, donde se anota la declaración del Jefe de Estado Mayor de El Salvador a propósito de la Tercera Conferencia de Altos Oficiales de los Ejércitos de la Zona del Caribe:

Esta conferencia y las maniobras antiguerrillas conjuntas de los ejércitos centroamericanos en el territorio nacional, tienen un significado profundamente patriótico, acorde con las tradiciones pacíficas del pueblo salvadoreño. Nuestro pueblo siempre ha sido un pueblo pacífico y laborioso, y *la actual labor militar eminentemente preventiva de contrainsurgencia tiende a mantener las condiciones para la paz permanente entre nosotros*. Nunca hubiéramos pensado en asuntos guerrilleros si no nos lo hubiera impuesto la solapada amenaza del comunismo internacional que ha logrado crear una cabeza de playa en Cuba, amenaza peligrosísima contra la seguridad continental. (énfasis mío; 12)

Mediante la oposición textual y transhistórica, Dalton presenta un imaginario de tensión entre la resistencia indígena a la colonización española en Cuzcatlán (El Salvador) y la pasividad atribuida a las autoridades salvadoreñas frente al neocolonialismo estadounidense. El contrapunto se desentiende de un orden cronológico con el fin de sacar a la luz constantes en la historia de dominación en el contexto caribeño. Una comparación semejante no tiene lugar en el archivo histórico, pero es posible en el archivo poético.

Dalton se propone, como en sus ensayos, desmitificar que El Salvador no posee las condiciones para la revolución y mostrar que esta idea es resultado del trabajo de la red antidemocrática formada por la organización de contrainsurgencia ORDEN (Organización Democrática Nacionalista) de corte antiguerrillero, conformada por efectivos del Ejército, la Guardia Nacional, la Policía de Hacienda, entre otras entidades de control estatal. También, desacredita los supuestos impedimentos geográficos, como la pequeñez del territorio, la falta de montañas, y la carencia de bases revolucionarias en el campo (“El Salvador, el itsmo y la revolución” 13-15).

El título *Las historias prohibidas de Pulgarcito* sugiere que la pequeñez atribuida al país contrasta con las capacidades que tiene para su liberación. El título es una metáfora que hace referencia a El Salvador mediante la alusión a la astucia picaresca del personaje Pulgarcito del cuento de los hermanos Grimm. Este diminuto personaje es vendido por sus padres, pero gracias a su ingenio regresa a ellos. Logra que se lamenten de su error y le prometen no volver a venderlo (225-230). Pulgarcito, como metáfora, devela aspectos de El Salvador sobre la traición de su propia sangre y su resistencia desde su fragilidad.

Mediante el anacronismo estratégico se habilitan documentos históricos, como crónicas y artículos periodísticos, para la lectura poética y se organiza un archivo poético que resguarda la memoria cultural de la revolución. En el poema “Del Anticomunismo en 1786 y otros problemas de la lucha ideológica en la parroquia de San Jacinto, jurisdicción de San Salvador”, se observa que el lenguaje del título no corresponde a la época que pretende comentar, ya que el uso del término “anticomunismo” es inverosímil en su contexto. El título del poema compara el régimen colonial con la práctica contrainsurgente contemporánea a Dalton en función de sus efectos de opresión y violencia. En este pasaje, se narra el abuso de indios que eran acusados de brujería por el cura Joseph Díaz del Castillo. En la segunda parte, titulada “reflexiones”, se señala que la aceptación de estas acusaciones sólo se debía al

régimen de opresión que sufrían los indios: “Los pobres viven tan acobardados y temerosos, que lo que procuran en sus respuestas no es la verdad sino el que sean a gusto de quien pregunta” (19). En estos términos, el poema exhibe el correlato del dominio colonial en un lenguaje controlado, pero estratégicamente diseñado para la protección del colonizado. Se trata de un efecto calibanesco, propio de la instrumentalización del lenguaje del dominador para la resistencia del dominado. Esta estrategia recuerda al personaje de Shakespeare en *The tempest* (1623). Se trata de un símbolo de la resistencia revolucionaria para intelectuales como Retamar, quien considera que la latinoamericanidad se da mediante una cultura calibán que aprende la lengua del colonizador para maldecir (26).

La resistencia se vuelve un tópico central en poemas como “Todos” que recuerda la masacre que reprimió la insurrección obrera y el ataque brutal a la población indígena en 1932. Cabe recordar que la matanza consolidó el poder militar en El salvador, que duró hasta 1979 (Lindo-Fuentes et al. 2):

Todos nacimos medio muertos en 1932
sobrevivimos pero medio vivos
cada uno con una cuenta de treinta mil muertos enteros...

Ser Salvadoreño es ser medio muerto
eso que se mueve
es la mitad de la vida que nos dejaron

Y como todos medio muertos
eso que se mueve
es la vida que nos dejaron

Y como todos somos medio muertos

los asesinos presumen no solamente de estar totalmente vivos
sino también de ser inmortales

Pero ellos también están medio muertos
y sólo vivos a medias

Unámonos medio muertos que somos patria
para *hijos suyos podernos llamar*
en nombre de los asesinados
unámonos contra los asesinos de todos
contra los asesinos de los muertos y de los mediomuertos (129)

Como había manifestado en su libro testimonial *Miguel Mármol: Los sucesos de 1932* (1972), para Dalton, la masacre fue un hecho fundamental para interpretar la historia salvadoreña (Lindo-Fuentes et al. 134). El poema invoca el pasado donde se inaugura una deuda de muerte en los sobrevivientes. Infunde la fuerza del espíritu revolucionario para reconocer el pasado y resistir la opresión neocolonial. Dalton manifiesta que el núcleo de la identidad salvadoreña ha sido arrasado por la muerte. Sólo los lazos solidarios habilitan la sobrevivencia y la insurrección.

En otro momento mediante el anacronismo estratégico pone en diálogo la figura de Otto René Castillo (1936-1967), poeta-guerrillero de Guatemala, con Mateo Antonio Marure (1783 - 1814), quien inspiró e instigó la Conspiración de Belén en 1813, uno de los más famosos desafíos a la corona española (Sullivan-Gonzalez 56): “Otto René digo Mateo Antonio Marure / fue deportado a España a los 29 años / dejando en abandono a su mujer y a sus hijos” (“Un Otto René Castillo del siglo pasado” 24). Mediante la confusión temporal se plantea un patrón revolucionario cíclico, como se sugirió en *Libro de los héroes* de Pablo Armando Fernández, donde la persecución y el heroísmo retornan. La insistencia en una

vocación bélica transhistórica confirma que, como sostiene Knight, Dalton “promueve una imagen de la identidad salvadoreña basada sobre una masculinidad hegemónica arraigada en la resistencia violenta” (685).

En 1965 cuando Dalton estaba en Praga le señala a Jaime Sarusky que creía que en El Salvador se daría una movilización armada en la que participaría un frente cívico de masas y determinados partidos políticos para crear una situación política de presión en el país (48). La unidad, que Dalton imaginaba, chocó constantemente con tendencias moderadas. Por ello, la tarea del intelectual resultaba para él más urgente. Según Dalton el poema excede a las palabras: “La obra de creación (el poema, el ensayo, la novela) no es anterior a la sociedad ni la trasciende antidualécticamente: es una resultante de la labor de un creador socialmente condicionado” (“El intelectual y la sociedad” 20). Desde esta perspectiva, la poesía se realiza en estrecha relación con los acontecimientos históricos y atraviesa las mismas limitaciones y alcances de su creador.

La urgencia de la revolución para Dalton es análoga a la postura de Marcuse respecto al fin de la utopía en “The End of Utopia” (1967). El filósofo indica que, si sólo se puede hablar de utopía respecto a proyectos irrealizables desde el punto de vista de las leyes físicas, biológicas o naturales, como la idea de eterna juventud: “The other group of projects, where the impossibility is due to the absence of subjective and objective factors, can at best be designated only as ‘provisionally’ unfeasible” (250). Es decir, según Marcuse lo que es provisionalmente inviable no es irrealizable y, por tanto, la utopía en el sentido de imposibilidad es cancelada. De forma similar, Dalton sostiene que la negación de la revolución en El Salvador por ausencia de condiciones ideales para su realización es una postura contrarrevolucionaria que se debe superar. Plantea, por eso, la urgencia de vencer esta tendencia de contrarrevolución mediante una estratégica transnacional, que supere la imposición de un modelo de desarrollo contrario a los intereses del pueblo (“El Salvador, el

ismo y la revolución” 13-15). Para legitimar poéticamente la insurrección, el dialogismo de sus poemas configura un espacio para reunir razones transhistóricas para la revolución. En el tiempo de promesa se cree que las fuerzas intelectuales y materiales pueden ser utilizadas para la realización de una sociedad libre y que, contrariamente a lo que sostiene el pesimismo revisionista, estas fuerzas están disponibles. La inserción de una larga memoria revolucionaria en la poesía de Dalton respalda la resistencia e insurgencia como una deuda con el impulso anticolonial activado siglos atrás.

Las muertes de Heraud y Dalton marcaron el tiempo de promesa como el momento de la confluencia del poeta y el guerrillero. Su obra reafirma la hegemonía del discurso heroico con el que se interpreta la historia antimperialista desde la conjunción del fuero individual y la voz colectiva. A nivel compositivo, destaca el uso anacronismo estratégico en ambos autores. Este procedimiento suscita apariciones intermitentes de elementos históricos que construyen una biografía de larga data de la revolución mediante la invocación al tiempo colonial y a la lucha por la emancipación del siglo XIX. De esta manera se amplía la memoria cultural latinoamericana desde la genealogía del poeta-guerrillero.

2. La guerrilla en la escritura de mujeres

El ímpetu guerrillero convocó un significado de pérdida, destrucción y duelo, que como vimos en la poesía de Dalton tiene una presencia transhistórica que se remonta al enfrentamiento de la colonización. El espíritu elegíaco de estas circunstancias se manifestó en la escritura de Claribel Alegría en su poemario *Sobrevivo*, ganador del Premio Casa de las Américas en 1978. El libro aborda el escenario guerrillero desde la larga sobrevivencia respecto a la dominación (neo) colonial y desde la persistencia del duelo por los caídos. Un momento central del poemario se encuentra en el poema “Sorrow”, en el que la imagen de Dalton traspasa las fronteras salvadoreñas:

I

Voces que vienen
que van
que se confunden
cuando sepas que he muerto
no pronuncies mi nombre...
¿eres tú Víctor Jara?
un enjambre de sombras
rostros que ya no existen
una palabra rota
pequeñas frases sueltas
que apenas si adivino:
listos para la muerte
listos para vencer
qué razón tenías guerrillero
te mataron a tiros
te ultrajaron
y saliste triunfante
de tu muerte. (énfasis de la autora; 31,32)

El poema muestra la atmósfera de esperanza revolucionaria en tensa convivencia con el dolor producido por la muerte y desaparición, resultado de las fuerzas contrarrevolucionarias en Latinoamérica. Alegría pone en diálogo el asesinato de Roque Dalton con la de Víctor Jara, ícono cultural progresista chileno, asesinado brutalmente por la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. La escritura de Alegría se enmarca en lo que Tom Zimmerman reconoce como el surgimiento de una generación comprometida en El Salvador de los sesenta, que se reforzó con la victoria sandinista al final de los 1970s (220). Para

Alegría, esta afiliación es doble, dado su nacimiento en Estelí, Nicaragua y su migración a muy temprana edad a El Salvador.

Las alusiones a Víctor Jara, así como a Federico García Lorca y Pablo Neruda en el poema remiten a una dimensión transnacional de la persecución y el exilio que se invoca en el terreno poético. El poema logra un efecto polifónico de presencias, cuya red de relaciones reaniman la voz desaparecida de Dalton, a quien se le llama a la presencia no como sujeto histórico, sino como miembro vivo de una tradición poética de raigambre social. Dalton fue entendido según el perfil de poeta-guerrillero que, según el modelo sacrificial, venció a la muerte y alcanzó una dimensión heroica. El monólogo autoritario que diseminó muerte y opresión es vencido en el poema por un canto coral de esperanza. En otros poemas de *Sobrevivo*, Alegría recuerda a otras personas que admiró y que murieron: “Por las noches / en sueños / más de un amigo muerto / resucita” (51). En estos términos, el sueño de la razón revolucionaria le otorga a los caídos otras formas de vida en la poesía. La muerte sacrificial produce un efecto multiplicador que sublima la lucha, la legitima y le ofrece espesor simbólico.

Aunque este poema elegíaco de Alegría recuerde a las oficiantes del duelo en la tradición occidental, como Antígona o Andrómaca que se enfocaron en su función ritual, en la poesía de Alegría la participación de las mujeres en la guerra explora otras posibilidades. Su poesía de “sobrevida” hace notar que ellas también intervienen activamente de la guerra revolucionaria y habitan el tiempo de promesa en sus propios términos. Como identifica West, el discurso nacionalista requiere de la supresión de muchos aspectos de la historia del país: su complejidad política, divisiones raciales y de clase, así como las diferencias sexuales (3). Frente a las simplificaciones de este discurso, su escritura como la de otras poetisas de la época confronta la perspectiva épica-nacionalista que privilegia representaciones homogéneas. A continuación, estudio la escritura de algunas poetisas del tiempo de promesa

para analizar su postura hacia la guerra, la militancia y la figura de la poeta-guerrillera desde su condición de mujeres latinoamericanas. Este enfoque revela inquietudes específicas que la promesa de cambio radical les planteó a las poetas, así como el despertar de la conciencia feminista. Considero que la mujer escritora del tiempo de promesa examina sus expectativas y su campo de acción para discernir las diferencias entre la lógica de la mujer para la revolución y la de la revolución para la mujer.

La tendencia feminista no es una orientación declarada uniformemente por estas autoras. Sin embargo, en su obra existen prácticas discursivas que adoptan esta visión. Considero que la escritura de mujeres en general se adscribe a una tendencia feminista cuando deslegitiman la situación de marginalidad de las mujeres a través de la reivindicación de aspectos biológicos y simbólicos que, de forma conjunta o por separado, se han asociado a las mujeres. Por un lado, abordan la complejidad somática y psicológica de la sexualidad (menstruación, menopausia, embarazo) y, por otro lado, se ocupan de una búsqueda genealógica con el que examinan la imagen de las mujeres en la historia. Particularmente, esta visión retrospectiva produce, en algunas ocasiones, la intersección de la perspectiva feminista con una perspectiva que rechaza el colonialismo. En ese sentido, el tiempo de promesa significó para las poetas un momento importante en la historia del feminismo descolonial latinoamericano.

La participación de la mujer en los movimientos revolucionarios en latinoamericanas es heterogénea. Como apunta Parvathi Kumaraswami, incorporaron figuras femeninas a la función de “madres de la nación” en diversos términos. Por ejemplo, Mariana Grajales Coello, madre de Antonio Maceo, ha formado parte del panteón femenino asociado a la independencia de Cuba en el siglo XIX que prosiguió hasta el momento revolucionario; mientras que en Nicaragua este tipo de íconos se desarrolló después de 1979, como es el caso de Luisa Amanda Espinoza, una de las primeras víctimas guerrilleras (293). Respecto a la

participación de las mujeres en la guerrilla en Cuba, pocas de las que participaron del combate alcanzaron puestos centrales en el gobierno, como Haydée Santamaría y Melba Hernández. Según Chase, en su estudio sobre las políticas de género de la revolución cubana, en contraste con la limitada participación de las mujeres en la Sierra Maestra, ellas cumplieron un rol central en el proceso revolucionario en las zonas urbanas: "By mobilizing and protesting, by mourning and denouncing, by joining revolutionary or counterrevolutionary groups, even by decamping for exile, women changed the course of the revolutionary process (2).

Desde la victoria del Movimiento 26 de Julio en 1959 hasta el levantamiento en Nicaragua y El Salvador en los setenta y ochenta, la participación de las mujeres en movimientos revolucionarios se hizo más frecuente. Dependió de su trabajo en organizaciones de base, de cambios socioeconómicos que crearon las condiciones para su intervención en la guerrilla y de la existencia de redes de enrolamiento en zonas urbanas hasta organizaciones comunitarias, estudiantiles, y religiosas, orientadas por la teología de la liberación (Kumaraswami 12). En el campo literario, es relevante indagar el modo en que las poetisas abordaron el escenario guerrillero como protagonistas directas e indirectas de la radicalización de la época.

2.1 Sobrevivo de Claribel Alegria: de tamales e insurrección

La obra de Alegria construye un imaginario poético sensible al sufrimiento y la precariedad cotidiana en un amplio espectro que va del hambre a la muerte. Su crítica mordaz a un régimen de abuso generalizado en El Salvador puede observarse en "Hacia la edad jurásica" donde anuncia un orden cósmico de depredación:

Alguien los trajo a Palma
tenían el tamaño de una iguana

y comían insectos
y ratones.
El clima fue propicio
y empezaron a crecer
abandonaron las ratas
por los pollos
y seguían creciendo
se comían a los perros
a más de un burro solitario
a los niños que andaban sueltos
por las calles (24)

La voracidad de estos predadores remite a una lógica del dominio del más fuerte. El poema establece un comentario poético al comportamiento de las oligarquías centroamericanas en un contexto de efervescencia sindical, represión, militarización de la política y contrainsurgencia respaldada por Estados Unidos. Como recuerda Rodolfo Cardenal, en el contexto inmediato de la escritura de este libro destaca la masacre de los estudiantes universitarios del 30 de julio de 1975, donde 37 estudiantes murieron en manos de la Guardia Nacional y varias decenas desaparecieron en El Salvador. Se crearon, entonces, las Fuerzas Armadas de Liberación Anticomunista Guerra de Eliminación (FALANGE), que se conocieron como escuadrones de ejecución de los enemigos del Estado y el ejército. La exacerbación de la violencia llevó a la radicalización de las organizaciones populares y de los frentes políticos clandestinos de carácter guerrillero, mientras la pálida propuesta del gobierno de Arturo Armando Molina de una reforma agraria enardecía el enfrentamiento con la oligarquía (397, 398).

Alegría se remite poéticamente a la historia de violencia en El Salvador mediante la técnica del anacronismo estratégico. Se trata de una técnica desarrollada durante el tiempo de

promesa con la que se actualizan eventos desde la perspectiva de la utopía concreta, que identifica en el pasado la prefiguración de un régimen futuro de justicia social. Desde esta mirada puede abordarse “Tamalitos de Cambray”, donde se anuncia una peculiar receta que reitera la lógica alimenticia para pensar la historia de dominación en El Salvador y Centroamérica:

Dos libras de masas de mestizo
media libra de lomo gachupín
cocido y bien picado
una cajita de pasas beata
dos cucharadas de leche de Malinche
una taza de agua bien rabiosa
un sofrito con cascotes de conquistadores
tres cebollas jesuitas
una bolsita de oro multinacional
dos dientes de dragón
una zanahoria presidencial
dos cucharadas de alcahuetes
manteca de indios de Panchimalco
dos tomates ministeriales
media taza de azúcar televisora
dos gotas de lava de volcán
siete hojas de pito
(no seas malpensado es somnífero)
lo pones todo a cocer
a fuego lento
por quinientos años
y verás qué sabor. (45)

Los tamales de cambray son populares en el sur del estado de Oaxaca en México, Guatemala y en El Salvador. La vecindad de estas cocinas viene del concepto mismo de “tamal”, cuyo nombre proviene del náhuatl y significa envuelto. La construcción metafórica de la historia de El Salvador desde la cocina dialoga con la tendencia feminista, que reivindica espacios marginales asociados con las mujeres como lugares para la reflexión histórica. Cabe recordar la interpretación de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y su “filosofía de la cocina” hecha por Josefina Ludmer en su ensayo pionero para la crítica feminista “Las tretas del débil” (1985). Ludmer analiza las estrategias discursivas con las que la intelectual novohispana legitimó lugares subalternos como espacios de resistencia frente al poder. Por ejemplo, la cocina pasa a representar un espacio alternativo para la producción del conocimiento. En estos términos, el lugar asignado para las mujeres cambia de sentido (53). Alegría, por su parte, desde su poesía propone ver en la receta un artefacto de memoria colectiva y legitima la cocina como otro terreno simbólico para el archivo histórico.

Se enumeran eventos claves de la etapa colonial como: “los cascos de conquistadores”, la “manteca de indios Panchimalco” en referencia al genocidio y explotación de la población indígena salvadoreña, la “leche de Malinche” en alusión a la figura polémica de la conquista del imperio Azteca, entre otros. También, se remite a la posterior formación del colectivo criollo o mestizo al lado de la presencia del colono español o “gachupín” y de la iglesia católica. Finalmente, se hace referencia a la sociedad republicana bajo el poder multinacional y del control de medios. Este montaje temporal emplea el anacronismo estratégico para señalar episodios históricos dispersos en el tiempo y darles, mediante su presentación simultánea en el poema, un sentido que remite a expresiones de dominación transhistórica.

Según el poema, los eventos habrían pasado por un proceso simbólico de cocción. De este modo se enfatiza el momento de la tensión entre dominación y resistencia³⁴. Leo aquí el poema de Alegría en relación con la colonialidad de género planteada por María Lugones, que designa la opresión capitalista de raza y género, cuya superación constituye el feminismo descolonial (747). Desde la cocina y la metáfora culinaria, el poema de Alegría plantea la llegada de los españoles como el conflicto fundacional que inaugura una dinámica de dependencia, que se ha transformado y perpetuado a lo largo de los años. Así, el poema pone en perspectiva las relaciones (neo) coloniales y, desde una mirada feminista, permite imaginar el reencauzamiento de sus tensiones.

La imagen de la materia histórica que hierve y prepara una realidad por venir es análoga a la metáfora del volcán dormido que Alegría invoca en referencia a Centroamérica³⁵. Estas asociaciones semánticas connotan la efervescencia del tiempo de promesa que se vive en países vecinos como Cuba, Nicaragua, Guatemala, entre otros. La expresión metafórica más que una constatación de la predisposición real de este territorio para la insurrección es la manifestación del deseo de sublevación. La metáfora del volcán propone abordar la realidad centroamericana desde una imagen de fuerza acumulada, que es producto de las relaciones (neo) coloniales. La metáfora produce una reorientación de la mirada que va desde una confirmación del sometimiento hacia una promesa de liberación. Su uso recuerda que las metáforas hacen “ver como” para habilitar un nuevo tipo de conocimiento (Ricoeur 284). Alegría no crea una representación factual de la historia de El Salvador, sino un archivo poético de un país que pasa a ser comprendido en función de la

³⁴ Invoco “resistencia” en términos de María Lugones: “Resistance is the tension between subjectivation (the forming/ informing of the subject) and active subjectivity, that minimal sense of agency required for the oppressing resisting relation being an active one, without appeal to the maximal sense of agency of the modern subject” (746).

³⁵ En el horizonte cultural andino, el peruano José María Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* coincide en la metáfora del hervor para nombrar confluencias culturales, no sólo producto de la experiencia colonial, sino respecto a la pluralidad de la identidad del sujeto andino moderno en su experiencia de la migración.

potencia rebelde acopiada a lo largo de los siglos. Esta metáfora se reitera en el poema

“Flores del volcán”, donde se inscriben resonancias precolombinas:

Catorce volcanes se levantan
en mi país memoria
en mi país de mito
que día a día invento
catorce volcanes de follaje y piedra
donde nubes extrañas se detienen
y a veces el chillido
de un pájaro extraviado.
¿Quién dijo que era verde mi país?
es más rojo
es más gris
es más violento:
el Izalco que ruge
exigiendo más vidas
los eternos chacmol
que recogen la sangre
y los que beben sangre
del chacmol (58)

Izalco es un volcán situado al oeste de El Salvador y uno de los más activos en Centroamérica, su nombre deviene de la población nativa Izalco que vive en sus laderas. Su presencia concentra la fuerza y la violencia de una erupción en ciernes. La invocación a los “eternos chácmol” que recogen la sangre, alude al pasado precolombino. “Chácmol” o “chacmool” es el nombre de la representación maya de los cautivos que dan ofrendas a las divinidades, como la sangre de los sacrificios (Miller 9). Esta referencia se torna anacrónica al combinarse con un léxico moderno: “toda esa lava incandescente / y el guerrillero muerto /

y los mil rostros traicionados / y los niños que miran / para contar la historia” (énfasis mío; 59). La superposición temporal continúa con la alusión metafórica a los colonizadores en sus caballos: “saqueaban el templo / los centauros / y se alejaba el oro” (59). Los centauros remiten a la imagen de los españoles en sus caballos que perturbó a los indígenas. Este momento se hace coincidir con la explotación asociada con Estados Unidos: “y se alejaba el oro / y se sigue alejando / en barcos yanquis / el oro del café” (59). El poema articula una continuidad en el régimen de dominación que no suprimió el imaginario mítico indígena, y que el poema integra a un archivo poético-histórico de Centroamérica. Se colocan los periodos de sometimiento dentro de una estructura en la que el tiempo funciona cíclicamente. Así como la dominación reaparece, también la violencia que trataría de revertirla. Esta lógica mítica recuerda la estructura cíclica que Pablo Armando Fernández le adjudicó a la presencia intermitente, pero sostenida, de la revolución.

Jo Engelbert señala que, para los escritores salvadoreños identificados con las fuerzas de cambio, el genocidio cultural ocasionado por la masacre de 1932 tuvo un impacto crítico para la tradición nacional, pues causó la muerte de miles de personas y el abandono definitivo de vestimenta, costumbres y lenguas nativas (184). El recuerdo de este crimen contra la población indígena resuena en la alusión a Panchimalco en “Tamalitos de Cambray” y en la referencia a Izalco en el poema “Flores del volcán”, donde se sugiere el rechazo a la resignación frente al genocidio cultural:

Nadie cree en Izalco
que Tlaloc esté muerto
por más televisores
heladeras
toyotas
el ciclo ya se acerca (59)

Según el fraile Bernardino de Sahagún (1499-1590) en *Historia general de las cosas de Nueva España* (1540-1585) Tlálocclamacazqui significaba: “dios que habita en el Paraíso terrenal, y que da a los hombres los mantenimientos necesarios para la vida corporal”, “decían que él daba las lluvias para que regasen la tierra, mediante la cual lluvia se criaban todas las hierbas, árboles y frutos y mantenimientos, también decían que él enviaba los granizos y los relámpagos” (3). A propósito de algunas exploraciones en el Templo Mayor, recinto sagrado azteca, Mary Miller señala, que Tláloc también se asocia con la iconografía de guerra y sacrificio, porque es patrón de figuras como Chácmol, cuya escultura era un objeto usado en ceremonias de sacrificio humano (Miller 15). Entonces, la alusión a Tláloc y a su función ritual en el poema sugieren la mitificación de la venganza indígena que estaría en hibernación cultural a pesar de la modernización material salvadoreña.

El cielo ya se acerca
las flores cuscatlecas
se llevan bien con la ceniza
crecen grandes y fuertes
y lustrosas
bajan los niños del volcán
bajan como la lava
con sus ramos de flores
como raíces bajan
como ríos
se va acercando el cielo
los que viven en casas de dos pisos
protegidas del robo por los muros
se asoman al balcón
ven esa ola roja
que desciende

y ahogan en whisky su temor
sólo son pobres niños
con flores del volcán
con jacintos
y pascuas
y mulatas
pero crece la ola
que se los va a tragar
porque el chacmol de turno
sigue exigiendo sangre
porque se acerca el ciclo
porque Tlaloc no ha muerto. (58-61)

La presencia de los niños recuerda el vínculo entre Tlaloc y el sacrificio infantil. Miller explica que, en las excavaciones en el Templo Mayor, recinto sagrado de los Aztecas, se encontró esqueletos de niños enterrados en el espacio dedicado a Tláloc, con lo que se establece una relación entre el sacrificio de cautivos y el dios de la lluvia (15-17). De acuerdo con Sahagún: “Para estas fiestas buscaban muchos niños de pecho comprándolos a sus madres; escogían a los que tenían dos remolinos en la cabeza, y que hubiesen nacido en buen signo, decían que estos eran más agradable sacrificio a estos dioses, para que diesen agua en su tiempo” (84). En el poema, Alegría trastoca los términos de la relación entre los niños y Tláloc, que no son sacrificados, sino mensajeros del sacrificio por venir. En versos anteriores se indicó que, muerto el guerrillero y dada la traición, los niños miran “para contar la historia” (59). Descienden con la fuerza de la memoria de una resistencia antiquísima, para exigir la sangre de sus opresores como ofrenda para Tláloc. El anacronismo estratégico pone en interacción el tiempo precolombino con el tiempo de promesa revolucionaria para exhortar la lucha armada que vengará al guerrillero caído y castigará a los traidores del “país de mito”,

identificado con El Salvador. De este modo Alegría incorpora al imaginario de la revolución componentes no occidentales, que recuerdan el horizonte mestizo, que según Castro Klarén, es indesligable de la tendencia feminista latinoamericana (43).

La voz poética no sólo amplía el alcance temporal de su identidad sobreviviente, sino también su alcance geográfico “Éramos tres”: “el muro de mis muertos / se levanta / se extiende de Aconcagua / hasta Izalco / continúan su lucha (56). Estas capas de identidad retoman polémicas de la teoría feminista que, como Jean Franco y Castro-Klarén reconocieron, pasan por la imposibilidad de establecer un perfil fijo de lo femenino (Franco, “Apuntes” 35; Castro-Klarén 31). El feminismo descolonial de Alegría yuxtapone aspectos de identificación política, cultural y de género familiares a la poesía de Belkis Cuza Malé y Gioconda Belli, quienes también proponen prácticas discursivas que diversifican el relato heroico asociado a la revolución y al perfil del poeta guerrillero.

2.2 *Juego de damas de Belkis Cuza Malé: la mujer y la revolución*

Contrariamente a la virilidad implicada en el imaginario heroico asociado a la revolución cubana, durante las movilizaciones en oposición a Batista durante los 1950s, numerosas mujeres lideraron organizaciones de base en centros urbanos, alrededor de nociones de maternidad y autoridad moral (Chase 6). Desde 1959 muchas mujeres en sus treintas y cuarentas participaron en organizaciones políticas, asumieron responsabilidades en la milicia y trabajo voluntario mientras cuidaban de su hogar y se ocupaban de sus hijos (Randall “Cuban Women Now” 2). Sin embargo, como afirma la escritora Luisa Campuzano el cambio revolucionario atravesado en Cuba no tuvo como objetivo prioritario a las mujeres, porque la categoría de clase se impuso a la del género:

Cuando las mujeres salieron de sus casas a las calles, las plazas o los campos, en 1959, fue para asumir tareas de la Revolución en la salud, la alfabetización, la

defensa. Cuando realizaron trabajo voluntario, fue en sustitución de los hombres que se encontraban casi permanentemente movilizados. Cuando se integraron en un gran frente unitario en agosto de 1960, lo hicieron bajo el lema ‘toda la fuerza de la mujer al servicio de la Revolución’. (496)

El frente unitario que Campuzano menciona se refiere a la Federación de Mujeres Cubanas fundado en 1960 y liderado por Vilma Espín, quien participó en el Movimiento 26 de Julio. Campuzano advierte que la incursión de la mujer en la revolución no obedecía a una política de género, sino de compromiso político. Kumaraswami explica que el contexto revolucionario cubano y el nicaragüense evidencian la tensa relación entre la izquierda latinoamericana revolucionaria y las ideas feministas ante el peligro de privilegiar la categoría de género en perjuicio del proyecto revolucionario fundado en la categoría de clase social (228). Aunque de entrada la situación de la mujer no formaba parte del discurso oficial revolucionario en Cuba, Chase señala que las mujeres pusieron en agenda sus preocupaciones mostrándose esenciales para el proceso revolucionario (8). El libro *Juego de damas* (1970) de Belkis Cuza Malé comparte la perspectiva revisionista de Chase, correspondiente a los deseos de reinscripción del sujeto femenino en la realidad revolucionaria. Sostengo que, desde una perspectiva feminista, el poemario plantea la participación crítica de la mujer en la revolución, mediante la búsqueda de una genealogía feminista de escritura que sostiene su resistencia cultural.

El destino del poemario *Juego de damas* estuvo marcado por factores extraliterarios. En 1967 recibe una mención como libro finalista del Premio de Poesía Julián del Casal de la UNEAC y en 1968 obtiene una mención como finalista en el Premio Casa de las Américas. No obstante, su publicación se vio interrumpida como resultado de tensiones en el medio cultural cubano. Como se mencionó en el primer capítulo, en 1961 se censura el documental *PM.* de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal y se cierra el suplemento *Lunes de revolución* donde colaboraba Padilla, esposo de Cuza Malé. En el año 1965, se cerró la editorial *El*

Puente, donde Cuza Malé publicó el libro *Tiempo de sol*. En ese año, Cuza Malé se encontraba trabajando para *Granma* el periódico del Partido Comunista, de donde es despedida en 1967 (Oliva 319). En el año 1970, después de un retraso en su publicación, *Juego de damas* se imprime, pero en 1971 Cuza Malé es encarcelada junto con su esposo, Heberto Padilla. El Instituto del Libro cancela la circulación del poemario, y sale a la luz recién en 1979 (Oliva 326).

Cuza Malé pertenece a la generación de poetas que empiezan a publicar después de la revolución, quienes se congregaron alrededor de los medios editoriales antagónicos *El Puente* y *El Caimán Barbudo*, suplemento del periódico *Juventud Rebelde*. Cuza Malé publicó por ambos canales, pero su participación en el medio literario cubano de aquellos años fue anómala al no tomar partido por ninguno de estos grupos. Su posición es visible en el poema “Los fotogénicos” que es un comentario irónico sobre una fotografía imposible de lograr. Los fotogénicos “Habitan una isla en el trópico de la guerra / una isla donde todos los vasos están rotos” (15). La tensión bélica alude a la Guerra Fría, a las fricciones que aquejan a la sociedad cubana y a los conflictos en el ámbito intelectual. Se dice que los fotogénicos: “navegan en una cama de velas blancas, / mientras él canta y ella es un ruido más, / una ola debajo de la cama” (15). El canto y, por asociación la poesía, se reserva para el sujeto masculino y se designa una posición secundaria a la mujer. La distancia entre las dos personas se enfatiza por un estado de paranoia y mutua desconfianza: “ninguno está seguro del otro, / pero navegan / navegan con la isla por todos los mares del mundo” (15). La imagen connota una situación inestable sostenida por lazos interpersonales precarios. La imagen del poeta regresa en el poema “Así están los poetas en sus tristes retratos”:

Creyentes o no, estoicos o rebeldes
anuncian siempre el porvenir, están en lo más alto de las rocas,
y oyen crujir el mar pero no atajan su furia,
beben el ron de las tabernas

y el amor en los labios turbulentos.
Pero lo más terrible es lo que escriben,
aquello que nadie se atreve a poner en su lengua (26)

El retrato poético intenta atrapar un momento en la vida del escritor que pueda condensar su identidad. El vocabulario ubica el poema en una atmósfera medieval (la escritura con tinta, el verdugo, la taberna) y en un escenario despótico en el que apenas se sobrevive. Como en el poema anterior, la cercanía del mar sugiere el peligro e inestabilidad que no intimidan al poeta que escribe con libertad y se atreve a adelantar el futuro a pesar de una coyuntura hostil: “Así están los poetas en sus tristes retratos. / Ahora sus rostros cuelgan de una galería / o ilustran una revista. / ¿No les dice nada ese silencio?” (27). Sin embargo, el poeta es obligado a callar. Así se sugiere la censura y la persecución a escritores incómodos para el régimen.

La posición crítica de Cuza Malé no refiere a la situación de escritores en general, sino a la de las mujeres escritoras específicamente. Como señala Lourdes Gil el título hace referencia al juego de mesa y también a que las mujeres poseen “su propio juego” (79). Para reintegrar la presencia de la mujer en la guerra revolucionaria, el libro utiliza el juego como metáfora. En “Las mujeres no mueren en las líneas de fuego”, el uso persistente de la ironía transmite la falta de reconocimiento de la mujer como agente histórico:

Las mujeres no mueren en líneas de fuego,
no ruedan sus cabezas como pelotas de golf,
no duermen bajo un bosque de pólvora,
no hacen ruinas el cielo,
no hay nieve que enfríe sus corazones.
Las mujeres no mueren en las líneas de fuego.
No expulsan al diablo de Jerusalén,
no vuelan acueductos, ni vías férreas,

no dominan el arte de la guerra
ni el arte de la paz.
No llegan a generales,
ni a soldados desconocidos de piedra
en el centro de una plaza mayor.
Las mujeres no mueren en las líneas de fuego.
Son estatuas de sal en el Museo del Louvre,
madres como Fedra,
amantes de Enrique VIII,
Mataharis,
Evas de Perón
reinas asesoradas por un Primer Ministro,
niñeras, cocineras, lavanderas,
o poetizas románticas.
Las mujeres no hacen la Historia,
pero a los nueve meses la expulsan de su vientre
y luego duermen veinticuatro horas
como el soldado que regresa del frente. (45)

A través de una estructura de negación, Cuza Malé presenta la percepción de la identidad femenina como un vacío ontológico que contrasta con la plenitud del sentido histórico del sujeto masculino. Sea la guerra santa o la revolución, mientras ellos dominan el arte de la guerra que es el motor de la historia, ellas son amantes, esposas, sirvientas o escritoras cursis. El final del poema ironiza la dimensión histórica de la maternidad, porque plantea la inclusión de la mujer en la historia solamente en cuanto entidad reproductora. De esta manera Cuza Malé señala la dimensión contradictoria que tuvo la maternidad durante el periodo revolucionario. Según Anna Serra, la maternidad fue una vara de medida para el compromiso de la mujer; pero, paradójicamente, después fue considerado un obstáculo para

su contribución como sujeto de trabajo. Especialmente durante la campaña de los diez millones de toneladas de azúcar en 1970, ser una madre y ama de casa tenía connotaciones negativas, pues suponía un impedimento para que las mujeres cubrieran los puestos que sus maridos dejaron en sus trabajos para acudir a la zafra (35). El poema de Cuza Malé enfatiza las tensiones que la maternidad significó para la incorporación o exclusión de la mujer en la historia de Cuba.

En el imaginario cubano, la maternidad ha tenido históricamente un lugar paradójico. Según Catherine Davis, la independencia de Cuba (1895-1898) llegó a ser conocida como la guerra de las mujeres. Las “mambisas” que pelearon por la independencia cubana encarnaron el “nacionalismo maternal”: la madre guerrera que era valiente y vulnerable se convirtió en un poderoso ícono de la independencia nacional, la lucha por la justicia social y los derechos de las mujeres (14). El poema de Cuza Malé hace notar la omisión de este trasfondo histórico y permite comprender que la participación de la mujer en la guerra se vació de significado cultural. En contraste, se le impuso atributos que pretendían mantenerla al margen, como sugiere el poema “Están haciendo una muchacha para época”:

Están haciendo una muchacha para la época,
con mucha cal y unas pocas herramientas,
alambres, cabelleras postizas,
senos de algodón y armazón de madera.
El rostro tendrá la inocencia de Ofelia
y las manos, el rito de una Helena de Troya. (45)

El poema despliega estereotipos femeninos que convocan expectativas irreales e irreconciliables de recato y seducción. Se espera que “libere su sexo / sin dar un mal paso con un hombre” (39). Las restricciones asignadas a la representación de la mujer contrastan con la imagen del “hombre nuevo”, que como señalamos en el primer capítulo, es definido como potencia y como instancia para la novedad revolucionaria, y no como la repetición de

fórmulas anquilosadas del pasado. Según Serra, “la mujer nueva” es un resultado prescrito por las políticas de los líderes revolucionarios. Por ejemplo, la Constitución cubana de 1976 prohibió a las mujeres el ejercicio de 300 trabajos que se consideraban peligrosos para sus órganos reproductivos (41, 35).

No obstante, la mujer puede hacerse cargo de la construcción de su perfil a partir del reconocimiento de la especificidad de su lucha en el marco de la revolución. El tiempo de promesa constituye la apuesta por la autonomía que se deshaga del régimen de dominación neocolonial y esta lucha implicaba explorar cómo la formación de género intervino en dicho régimen. Desde la perspectiva de la colonialidad de género, la opresión es una interacción compleja de sistemas económicos, de raza y género (Lugones 747). Dentro de este enfoque interseccional, se piensa integralmente la realidad postcolonial latinoamericana, donde se situó la revolución cubana y las expectativas de cambio radical en la región. El poema “Crítica de la razón impura” de Cuza Malé sugiere la necesidad de una alternativa para pensar la racionalidad moderna occidental, cuya pureza se adscribe a una engañosa neutralidad, sugerida por la referencia a *Crítica de la razón pura* de Kant.

Sus vecinos han decidido casarse hoy
y pedirle por un rato los muebles.
Entra en su casa y comienza a escribir,
necesita arreglar el mundo de algún modo,
crear un hombre para ella,
una niñera para su hija
y un poco de vida para los gatos que no tiene.
Ella empieza a escribir,
como si estuviera delante de un jurado
saca sus heroínas de papel,
porque ella es una muchacha que vive sola,

que duerme sola,

que baila sola. (“Crítica de la razón impura” 44)

El poema sugiere que, para enmendar la situación actual, el sujeto femenino debe crear. Este poema afianza las aspiraciones de las mujeres que reafirman su capacidad inventiva como una fuerza para superar su soledad. Las “heroínas de papel” son metáfora de un linaje femenino que las poetisas, desde una perspectiva feminista, adoptan para reivindicar el trabajo intelectual de la mujer de forma transhistórica. Se hace visible que el poder metafórico imagina relaciones de continuidad escasamente señaladas, crea semejanzas, y establece vínculos allí donde no estaban presentes todavía, porque más que identificar similitudes, las crea (Ricoeur 312). Debido a su apertura a memorias múltiples, la poesía del tiempo de promesa integra el linaje creativo femenino como parte de la pluralidad de la memoria colectiva de la época.

Algunas de las “heroínas de papel” aparecen en poemas como “Vocación de Teresa de Céspedes” que hace alusión a la mística española Teresa de Ávila (1515-1582) y donde se expresa el escepticismo acerca de un logos sobrenatural que somete a la mujer: “Todas las mujeres son de Dios / pero él no es de ninguna” (30). En el poema “Yo Virginia Woolf desbocada en la muerte” se invoca a la escritora inglesa y se retrata a un yo rebelde que ha sido expulsado del mundo habitable: “No les daré gusto. / No voy a envejecer. / No voy a morir” (37); y “Metamorfosis griega” recuerda a Safo y plantea sus deseos de inmortalidad en el estrato simbólico de la escritura, donde se transforma en mariposa. La transición poética de Safo que la hace leyenda surge de su propio acto de escritura: “Safo no fue una mujer, ni un hombre. // En medio de la flora y la fauna de una ciudad griega y ocupados los hombres en los hombres. / Safo dibujó un mar salado, una nave / y un barril de agua dulce” (39). Así se postula la urgencia de dejar de ignorar la existencia de un horizonte imaginativo que ha configurado un lugar simbólico para la experiencia de las mujeres en la historia.

Juego de damas presenta un recorrido por campos del saber sobre las mujeres que el discurso bélico de la revolución eclipsó. No sólo devela la visión excluyente que concibe a la mujer como un vacío ontológico en comparación con “la plenitud masculina”, sino también propone íconos culturales que rehabilitan el imaginario sobre y en pro de la mujer. El libro postula la importancia de la elaboración de una genealogía femenina, que no fue una exhortación aislada; pues, como recuerda Franco, escritoras y críticas feministas han elaborado linajes femeninos con fines estratégicos para confrontar el canon en diversas épocas (“Apuntes” 31). Cuza Malé expone en su libro una visión feminista de la revolución cubana y crea un archivo poético alternativo para imaginarla.

2.3 Línea de fuego de Gioconda Belli: una poética-somática de la insurrección

En Nicaragua, la intervención de las mujeres para llevar a cabo la revolución sandinista (1979-1990) se dio de forma masiva, tanto en acciones urbanas clandestinas, como en el combate. Kampwirth sostiene que los testimonios que recogió indican que las motivaciones de las mujeres guerrilleras no fueron distintas a las de los hombres: terminar con la dictadura, terminar con la explotación de los pobres e indígenas, y vivir en países libres con más oportunidades. Sugiere que en Nicaragua y en El Salvador no existieron razones con marca de género para que numerosas mujeres se involucraran con la guerrilla, sino razones estructurales e ideológicas: las décadas de dictadura somocista y de autoritarismo; la crisis rural que quebró los lazos familiares y generó oleadas migratorias a las ciudades; la formación de redes comunitarias inspiradas por la teología de la liberación; y la prominente intervención de Estados Unidos en su política (6, 46)³⁶.

³⁶ Kampwirth sostiene que el feminismo internacional tuvo cierta significancia para la participación multitudinaria de las mujeres en el FSLM (Frente Sandinista de Liberación Nacional) que derrotó a Somoza en 1979, pero que su influencia creció recién en las décadas posteriores (133).

Paralelamente, puede apreciarse que la tendencia feminista en esta época toma un cariz propio sin ser una mera reacción al feminismo internacional. Como se ha visto anteriormente, en la escritura del tiempo de promesa, escritoras como Alegría y Cuza Malé subrayan su condición de mujer respecto al significado de la revolución en todos sus niveles: en relación con su experiencia personal, su vida como intelectuales, y su condición de ciudadanas de naciones sometidas al intervencionismo internacional. A continuación, sostengo que el libro *Línea de fuego* de Gioconda Belli plantea la incorporación del cuerpo de la mujer en la historia cultural de la revolución y muestra cómo el paso de las mujeres por la guerrilla transformó la autopercepción integral de su identidad³⁷.

En 1978 el libro *Línea de fuego* de Belli recibió el Premio Casa de las Américas, también otorgado a Claribel Alegría por su libro *Sobrevivo*. Como afirma Electra Arenal, ambas autoras participaron activamente de la reconstrucción nacional en Nicaragua después de 1979. El premio reflejaría el aprecio cubano por la liberación de Nicaragua y la simpatía por el movimiento internacional de la mujer (20). En ese entonces, la insurrección sandinista estaba en todo su apogeo. Belli colaboró como agente encubierta del FSLN desde 1970 y ya había publicado *Sobre la grama* (1972). Desde el año 1975 vivió en el exilio en México y Costa Rica a cargo del contacto con organizaciones de simpatía socialista. Su extracción aristocrática no determinó sus convicciones políticas o creativas. Su vida y obra da cuenta de que la experiencia en el FSLN le permitió acceder a modos no tradicionales de ser mujer:

He sido dos mujeres he vivido dos vidas. Una de mis mujeres quería hacerlo todo según los anales clásicos de la feminidad: casarse, tener hijos, ser complaciente, dócil y nutricia. La otra quería los privilegios masculinos: independencia, valerse por sí misma, tener vida pública, movilidad, amantes. Aprender a balancearlas y a unificar

³⁷ La continuidad histórica de los vínculos entre revolución y poesía en Nicaragua, como recuerda Marc Zimmerman, en los treinta Sandino no sólo fundó un movimiento que fue fuente de poesía, sino que la practicó. Más aún Rigoberto López Pérez y Edwin Castro, quienes ejecutaron a Anastasio Somosa escribieron poesía política, incluyendo poemas sobre la preparación y repercusión de sus actos (16).

sus fuerzas para que no me desgarraren sus luchas a mordiscos y jaladas de pelos me ha tomado gran parte de la vida. Creo que al fin he logrado que ambas coexistan bajo la misma piel. Sin renunciar a ser mujer, creo que he logrado también ser hombre (*El país bajo mi piel* 12)

La dualidad que Belli destaca refiere a una visión de mujer no prescrita ni prescriptiva que por su novedad le suscita desconcierto. La guerrilla fue un espacio para modificar radicalmente la imagen de femineidad tradicional, que le era insuficiente, y llevarla a un estado nuevo de identidad femenina marcado por un impulso solidario: “Ya no era solamente una transeúnte contemplando la miseria desde el refugio de un automóvil. Me había convertido en cómplice de quienes querían terminar con ella” (*El país bajo mi piel* 65). Con sus acciones y su poesía, Belli contribuye a comprender la experiencia de la mujer en la guerra. Sus versos son testimonio del surgimiento de una subjetividad femenina que emerge de la participación de la mujer en la revolución. A falta de mejor vocabulario, Belli la entiende como la identidad de quien ejerce privilegios masculinos, y que transita libremente entre la esfera privada y la pública. Esta “mujer nueva” es el contrapunto del “hombre nuevo” de Guevara, que remite a la subjetividad definida por la sociedad que la revolución debía construir y cuyos atributos futuros aún se desconocían.

El título *Línea de fuego* reivindica la intervención de la mujer en la guerra y retoma la discusión abierta por Cuza Malé en el poema “Las mujeres no mueren en las líneas de fuego”. Belli le cuenta a Randall que, aunque durante la lucha por la revolución no percibió discriminación, una vez alcanzado el poder, se relegó a las mujeres sin ofrecerles posición de dirigentes: “Habíamos estado en la línea de fuego, y después ya no estábamos” (*Las hijas* 247). Este libro, publicado un año antes del triunfo sandinista, permite un acercamiento al significado de la participación en la guerrilla para las mujeres que, como Belli, hicieron labores de inteligencia clandestina y de combate. Ella afirma que con su ingreso al FSLN

comenzó a tomar contacto con toda una nueva visión de mundo (*Las hijas*; Randall 243). El poema “Me seguían” muestra el impacto de la experiencia en la guerrilla:

Y seguían persiguiéndome,
-me intervinieron el teléfono
-me vigilaron el trabajo
-me mandaron amenazas
y yo que nunca me había creído muy valiente
sentía que cada vez más me llenaba de coraje, de fuerza
para seguir luchando
como seguí luchando (24)

La transformación subjetiva posterior al paso por el FSLN fue una experiencia generalizada. Randall explica: “Las mujeres sandinistas que entrevisté en 1979-80 me aseguraron que una vez que las mujeres habían tomado las armas al lado de sus hermanos, no volverían a la domesticidad. Nadie, dijeron, las podría hacer volver a la servidumbre del hogar” (*Las hijas* 27). Así se confirma que la participación directa de las mujeres en el enfrentamiento revolucionario generó el reconocimiento y rechazo contundente a la dominación en términos de clase y género. El despertar feminista que surge del conflicto armado pone en relieve por qué se radicalizan las mujeres que entran en conflictos bélicos. En palabras de Nimmi Gowrinathan: “She is conscious of patriarchy but positions it carefully inside a complex project for equality. She does not reject violence in the resistance that reaffirms her right to exist” (3). En ese sentido, la violencia que la mujer acepta y toma en sus manos, en su lucha por la justicia social de su comunidad, se hace específica en relación con su condición femenina ya marcada por la opresión. Para Belli, su identidad como sandinista le permite extrapolar su búsqueda de libertad individual al plano colectivo: “Experimenté las energías enormes que se desatan cuando uno se atreve a trascender el miedo, el instinto de supervivencia, por una meta que trasciende lo individual. Lloré mucho, pero reí mucho

también. Supe de las alegrías de abandonar el yo y abrazar el nosotros” (*El país bajo mi piel* 13).

La poética de Belli rearticula la relación simbólica entre la mujer y la nación. El sentido de pertenencia y ciudadanía se traducen en una somatización del espíritu colectivo: “Quiero una huelga donde vayamos todos. / Una huelga de brazos, de piernas, de cabellos, / una huelga naciendo en cada cuerpo” (“Huelga”10). El cuerpo rebasa el sentido instrumental de una mera pieza en la maquinaria productiva, y es postulado como espacio de resistencia y comunión con los otros. El cuerpo se presenta como un ente político atravesado por el territorio y sus problemas: “Ríos me atraviesan, / montañas horadan mi cuerpo / y la geografía de este país/ va tomando forma en mí, / haciéndome lagos, brechas, quebradas” (11). La activa interacción del paisaje con el yo poético sugiere cierto erotismo que reconcilia al individuo con el territorio nacional y le otorga trascendencia, como indica el poema “Ah, Nicaragua”:

Me gustás.

Me gustás en toda tu extensión de selva,
de valle y de montaña.

Me gusta tu calor y cómo reverbera el sol en tus caminos.

Me gusta tu enorme pecho verde y erizado
donde oigo tronar magma y volcanes.

Me gusta el furor que respira tu cielo
cuando llueve y empapa.

Me gusta esa manera en que me has poseído,
llenándome de grama, de dolor y de risa
de los pies hasta el pelo. (26)

La figuración antropomorfa del paisaje lleva a leer el territorio como una entidad seductora que en su compenetración con el yo poético lo conduce al ejercicio pleno de su

ciudadanía. La importancia de la corporalidad se reitera en el poema “¿Qué sos Nicaragua?”, donde se compara la nación al cuerpo materno: “¿Qué sos / sino dolor y polvo y gritos en la tarde, / - «gritos de mujeres, como de parto»-?” (15). Así, se construye una aparición poética de la mujer, cuyo cuerpo toma dimensiones extra individuales y se hace epicentro del lamento de su país. La comparación de la mujer que da a luz y Nicaragua plantea el dolor como un mediador del conocimiento mutuo: “Es dolor, / pero se crece en canto / porque el dolor es fértil como la alegría / riega, se riega por dentro, / enseña cosas insospechadas (20). Así, la mujer parturienta se convierte en metáfora de la nación. El poema afirma la capacidad de conectar el dolor privado con el dolor colectivo para impulsar la lucha contra el sufrimiento en general: “y viene floreciendo en tantas caras / que a punta de dolor / *es seguro que pariremos / un amanecer / para esta noche larga*” (énfasis mío 20).

La promesa de victoria revolucionaria se sugiere también en “Seremos nuevos”:

“Nuevos, amor, ¿te das cuenta? / nuevecitos. / Como lunas y soles de constelaciones recién nacidas, / con el pelo lavado y la sangre lavada / y el silencio lavado” (29). La novedad del tiempo de promesa para Belli, no sólo significa una renovación ideológica, sino material. La noción de procreación funciona en el sentido de multiplicación concreta de la esperanza: “Engendraremos niños / con el puño cerrado / y la conspiración, el secreto en los ojos” (37). Incorpora la marca de género para explicitar que se trata de la experiencia de la maternidad: “Engendraremos niños, / por cada hombre o mujer que nos maten, / pariremos / cientos de niños / que seguirán sus pasos” (37). De esta manera el poema reivindica la dimensión política del cuerpo de la mujer y, consecuentemente, de la maternidad, tema también abordado por Cuza Malé. La mujer nueva, entonces, experimenta simultáneamente una transformación de conciencia respecto a su vivir biológico y político, como permite apreciar el poema “La madre”:

se ha cambiado de ropa.

La falda se ha convertido en pantalón,
los zapatos en botas,
la cartera en mochila.
No canta ya canciones de cuna,
canta canciones de protesta,
Va despeinada y llorando
un amor que la envuelve y sobrecoge.
No quiere ya solo a sus hijos,
ni se da solo a sus hijos.
Lleva prendidos en los pechos
miles de bocas hambrientas.
Es madre de niños rotos
de muchachitos que juegan trompo en aceras polvorosas. (35)

Arenal interpreta este poema como la invocación de las huelgas y rituales de duelo que fueron tácticas de la militancia de las madres latinoamericanas (24). Por mi parte, considero central destacar el discurso sobre la mujer revolucionaria en la época. Como recuerda Kumaraswami, la política social designó a la mujer obligatoriamente una doble o triple jornada que se materializó en la imagen de la mujer revolucionaria difundida en la prensa de Cuba y Nicaragua, donde se le muestra con un rifle en el hombro, su uniforme militar y un bebé en los brazos (232). Al menos al inicio del proceso revolucionario, la maternidad no parecía interferir con su participación en la lucha armada, pero no se trataba de dimensiones interconectadas. En contraste, el poema de Belli remarca los cruces de identidad de quien no es sólo poeta-guerrillera, sino poeta- guerrillera-madre, que ejerce una maternidad que sobrepasa sus lazos de sangre. La maternidad sirve para definir la lucha como resguardo del bienestar de la familia nacional. El parentesco se reformula y el concepto mismo de maternidad, por el que la “mujer nueva” no es madre porque la naturaleza se lo

imponga, sino por elección libre. Al adoptar su nueva descendencia, nace la poeta guerrillera para sí misma:

Se ha parido ella misma
sintiéndose —a ratos—
incapaz de soportar tanto amor sobre los hombros,
pensando en el fruto de su carne
-lejano y solo—
llamándola en la noche sin respuesta,
mientras ella responde a otros gritos,
a muchos gritos,
pero siempre pensando en el grito solo de su carne
que es un grito más en ese griterío de pueblo que la llama
y le arranca hasta sus propios hijos
de los brazos (35)

La mujer acepta abrazar voluntariamente la maternidad guerrillera, aún si esta va en contra de su maternidad biológica. Este discurso sería inaceptable dentro de la visión tradicional de la mujer-madre. Un remanente de este discurso se muestra en la culpa que se filtra en el poema “Ya van meses, hijita”, en el que resuena la separación obligatoria que vivió Belli de su familia durante su exilio en Costa Rica: “¿Cómo voy a explicarte, mi amor, / la revolución a los dos años y medio?”, “¿Cómo explicarte que te estamos haciendo un país nuevo? / ¿Cómo explicarte esta guerra contra el dolor, / la muerte, la injusticia?” (36). Estas preguntas evidencian las dificultades para resignificar la identidad de la mujer nueva, con quien nace un nuevo horizonte para la historia cultural de la maternidad. No es el instinto o la naturaleza lo que la determina, sino el deber revolucionario de la lucha contra la injusticia social.

Belli no es ajena a la imagen paradigmática del poeta-guerrillero al modo Heraud o Dalton, como puede observarse en “Amo a los hombres y les canto”: “Amo a los poetas /...a esos poetas vitales que sufren las lágrimas y van y dejan todo y mueren / para que nazcan hombres con la frente alta” (43). Sin embargo, esa imagen no ocupa un lugar protagónico. Se trata de un tipo social entre otros involucrados en la lucha, como las mujeres en toda su variedad, a quienes el yo expresa su afecto: “Amo a las mujeres desde su piel que es la mía / A la que se rebela y forcejea con la pluma y la voz desenvainadas / a la que se levanta de noche a ver a su hijo que llora, / a la que llora por un niño que se ha dormido para siempre, / a la que lucha enardecida en las montañas” (44). En el poema, la invocación a las mujeres escritoras, guerrilleras, madres y líderes de movimientos de base respalda un homenaje inclusivo a las fuerzas insurreccionales.

La renovación simbólica de la relación entre el cuerpo femenino y la nación, además de ampliar la noción de maternidad, poetiza el deseo femenino y postula una erótica-política que forma parte de un despertar feminista integral en la poesía de Belli, quien afirma: “De hecho, la poesía y la política entraron en mi vida al mismo tiempo; la poesía, la política y la conciencia de mi poder femenino” (*Las hijas*; Randall 244). Al respecto, Kumaraswami explica que en el contexto de la revolución nicaragüense se dio una tendencia por la cual mujeres que habían participado de la guerrilla, sea en el movimiento clandestino urbano o en la insurrección en sí misma, trazaron un paralelismo entre la autonomía sexual y la autonomía a través de una poesía explícitamente transgresora (238), como puede constatarse en “Recorriéndote”, donde se observa la plena expresión poética del deseo: “Bajar luego a tus piernas / firmes como tus convicciones guerrilleras, / esas piernas donde tu estatura se asienta / con las que vienes a mí/ con las que me sostienes” (60). Sin embargo, *Línea de fuego*, no plantea la libre expresión del erotismo femenino sólo como desafío al orden hegemónico patriarcal en la intersección entre lo personal y político, como sostienen críticos como Wanda

Cosme (3), sino también porque propone la reivindicación del mundo afectivo y erótico femenino como legítimo lugar de enunciación de las implicancias de la guerra: “¿Cómo será buscarte en la distancia, / entre las balas silbándome en los hombros, / entre el ruido de la guerra y de las lágrimas?” (67), o como se observa en el poema “Mi amor es como un río caudaloso”.

Es un amor de guerra
con «adiós» y nos vemos
un amor con señales de humo
— a lo lejos —
un amor para llevarse en mochilas
para andar clandestino
por ciudades y valles (57)

La pasión, las separaciones y el peligro son modelados por los riesgos de la guerra y las ansias de victoria y viceversa. El amor de pareja se torna un sentimiento colectivo que trasciende a la muerte: “Sólo el amor resistirá / mientras caen como torres dinamitadas / los días, los meses, los años” (66). Así, la poesía de Belli es un espacio alternativo para pensar la interrelación entre cuerpo femenino e insurrección. Mediante una poética somático-política explora la identidad de la “mujer nueva” aún en formación. Su avezada expresividad recuerda los postulados de la filósofa Hélène Cixous respecto al discurso femenino:

Escuchar hablar a una mujer en una asamblea (si no ha perdido dolorosamente el aliento): no ‘habla’, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se *suelta*, vuela, toda ella pasa a través de su voz, con su cuerpo sostiene vitalmente la ‘lógica’ de su discurso: su carne dice la verdad. Se expone. En verdad materializa carnalmente lo que piensa, lo significa con su cuerpo. De alguna manera *inscribe* lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable y apasionada a la palabra. Su discurso, incluso

‘teórico’ o ‘político’, nunca es simple ni lineal u ‘objetivo’, generalizado: lleva en la historia su historia. (énfasis de la autora; 27)

La poesía de Alegría, Cuza Malé y Belli desmantelan el monopolio del discurso masculino respecto al campo semántico de la guerra, y reintegran la imagen de la mujer a la historia cultural del tiempo de promesa. Su escritura confirma que, como indica Ricoeur, la función poética es “suscitar otro mundo, un mundo distinto con otras posibilidades distintas de existir que sean nuestros posibles más apropiados” (*Metáfora viva* 303). Por eso, desde su ejercicio poético y político estas poetisas diversifican el imaginario de esta época. Más allá de un imaginario heroico falocéntrico, su poesía es capaz de mostrar un tejido social más amplio detrás de los procesos revolucionarios.

3. El horizonte mesiánico

Al lado del perfil del poeta-guerrillero, el tiempo de promesa dio lugar al perfil del poeta-profeta, caracterizado por su capacidad visionaria. En términos bíblicos, el deber del profeta es el de anunciar al mesías. El poeta-profeta asume el desafío de promover la esperanza de que se vivía un momento mesiánico que satisfaría las expectativas de cambio radical en Latinoamérica. En este apartado estudio *Homenaje a los indios americanos* (1969) de Ernesto Cardenal y *Katatay* (1972) de José María Arguedas para explorar cómo articulan la espiritualidad de herencia precolombina con la esperanza motivada por la revolucionaria cubana y los modos en que el poeta-profeta enfrenta su tarea. Retorno al empleo del procedimiento de anacronismo estratégico con el fin de comprender, por un lado, por qué el tiempo utópico que invierte sus energías en imaginar el futuro, motiva una reescritura intensiva del pasado; y, por otro lado, dilucidar en qué condiciones la confluencia de poesía, historia y pensamiento mítico elabora una fisonomía anticolonial de la temporalidad.

La mirada metódica hacia el pasado que asumen estos libros recuerda la trayectoria anacrónica del impulso utópico sugerida por Bloch. El sujeto utópico busca las huellas de lo que desea en el pasado para exponer la concreción previa de su utopía como garantía de su realización futura. Sostengo que la función anacrónico-utópica de la esperanza sirve para comprender la retrospección que Cardenal y Arguedas plantean en *Homenaje a los indios americanos* y en *Katatay*. La prefiguración imaginada de la revolución en estos textos, que se inspira en la cosmovisión precolombina, muestra el carácter persistente del deseo de cambio radical que atraviesa la memoria de generaciones.

3.1 *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal y la persistencia poética de la memoria

Después de sus estudios en México y Estados Unidos, Ernesto Cardenal (1925-2020) retornó a Managua en 1950; y participó en la conspiración de abril de 1954, liderada por Adolfo Báez Bone y Pablo Leal, cuyo fracaso llevó a Cardenal al exilio. En 1957 entró al monasterio trapense en Gethsemani, Kentucky, en Estados Unidos, de donde se retiró en 1959. Vivió luego en México y Colombia, donde estudió teología. Por décadas, la poesía nicaragüense se inclinó hacia el ethos cultural sandinista caracterizado por su compromiso con la transformación social y la lucha contra la dictadura somocista (1937-1979). Desde su juventud, Cardenal tomó una postura contraria al régimen de Somoza en sus poemas que se reafirmó posteriormente en *Salmos* (1964), y en *Hora 0* (1960), donde recuerda la lucha sandinista y la muerte de Báez.

Cardenal acuña el estilo exteriorista que define como: “la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos”, “es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos” (Rostagno

115). Insiste en la lección poundiana de que en la poesía cabe todo y no hay temas propios de la prosa o de la poesía. Además, tiende a crear ideogramas que consisten en la contraposición de imágenes hasta que surge una tercera imagen fruto de ese encuentro (Benedetti, *Los poetas comunicantes* 111). Por ese motivo incluyó una variedad textual que fluctuó entre la poesía, la crónica, la plegaria, la propaganda, la epístola, el discurso bíblico, entre otros.

El libro que estudio, *Homenaje a los indios americanos* (1969) es un tributo retrospectivo al pasado nativo de América, realizado en consonancia con la renovación espiritual latinoamericana afín a la teología de la liberación. No es la primera vez que Cardenal se retrotrae al pasado indígena. Una de las piezas claves de esta preocupación en su poesía es *Estrecho dudoso* (1966), donde se remite al descubrimiento de América, la expedición colonizadora de Pedrarias Dávila, la esclavitud de indios y negros, la exploración de Sudamérica con participación de naturales de Guatemala en Quito, y la alusión a personajes históricos como Pedro Gómez, Francisco Pizarro y Gonzalo Fernández de Oviedo. Los motivos históricos le permiten a Cardenal, en palabras de Víctor Rodríguez, impartir a la historiografía colonial una nueva dimensión para la cual el poeta es un nuevo tipo de cronista que busca eliminar la esterilidad de “Áridos documentos comerciales” y revitalizar la historia (34). Su proceder es análogo al trabajo de Dalton en *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, pero se distingue por la incorporación de una visión mitológica amerindia.

Homenaje a los indios americanos recrea poéticamente el punto de vista indígena sobre la dominación occidental. El primer poema, “Nele de Kantule”, invoca al líder indígena kuna de nombre Iguabiliginya, líder del pueblo Kuna Yala localizado entre Panamá y Colombia. El poema recuerda la amplia educación que recibió Kantule, con contenidos de la tradición y lengua de su pueblo y de la historia internacional, americana y europea: “No fue partidario de la civilización recibida indiscriminadamente / ni de la posición tradicionalista extrema de no recibir nada de los *waga* [extranjeros] sino: “asimilar todo lo beneficioso de la

civilización / conservando todo lo valioso de los indios” (énfasis del autor; 10). Sólo luego de su instrucción pudo convertirse en autoridad máxima de su comunidad, que encarnó el saber cultural, político y artístico, Nele por antonomasia: “sólo con ver una semilla podía describir toda la planta / Sabía todas las tradiciones y los cantos sagrados” (18). Según el historiador kuna Jesús Smith Kantule, ante la brutal intervención de la policía panameña en su territorio y la aculturación forzada en Kuna Yala, “Ologindibipi, Iguabiliginya y sus líderes tomaron una sola decisión: buscar la libertad de su pueblo como seres humanos, sea cual fuere el costo por esta libertad” (23). En el poema, Nele de Kantule connota un saber expansivo que incorpora significativamente una sabiduría indígena de corte revolucionario. Junto a Ologindibipi Colman lideraron la revolución kuna en 1925. A consecuencia del levantamiento lograron instaurar la Nueva República Tule (12 de febrero- 4 de marzo de 1925). Sus esfuerzos salvaguardaron el derecho al reconocimiento de su territorio, la protección de su cultura y sus costumbres por parte de las autoridades de Panamá, a donde Kuna Yala había sido afiliada en 1903 luego de su separación de Colombia (Smith 11-23). Estas referencias hacen del poema una oda a la memoria de resistencia indígena y ratifica desde el anacronismo estratégico una presencia activa del impulso revolucionario en la historia latinoamericana.

El homenaje que propone Cardenal es autocrítico respecto a los alcances de rememoración del discurso poético. En el poema “Las ciudades perdidas”, que se sitúa en la Centroamérica precolombina de herencia maya, se pregunta: “¿Pero cómo escribir otra vez el jeroglífico, / pintar al jaguar otra vez, derrocar a los tiranos?” (21). El cuestionamiento de la posibilidad de convocar cabalmente la escritura precolombina señala la problemática de cómo convertir el acto de recordar poético en un gesto de resistencia. En otras palabras, desde su inicio, el poemario abraza la evaluación de las condiciones de posibilidad de un encuentro crítico con el pasado que emprenda un camino anticolonial desde la poesía.

El libro *Homenaje a los indios americanos* crea conexiones que imaginan una continuidad histórica del pasado indígena y el presente de esperanza revolucionaria. A través de analogías construye una persistencia poética de la memoria revolucionaria: “En la selva como donde parece que nunca ha entrado el hombre, / donde sólo penetran el tapir y el pizote-solo / y el quetzal todavía vestido como un maya: / allí hay una metrópolis” (“Las ciudades perdidas” 21). La naturaleza aparece como repositorio de una presencia ancestral, cuya permanencia depende de una noción del tiempo singular en el mundo maya: “Adoraban el tiempo, ese misterioso fluir/ y fluir del tiempo. / El tiempo era sagrado. Los días eran dioses / Pasado y futuro están confundidos en sus cantos” (“Las ciudades perdidas” 24). La superposición temporal asume expresiones transhistóricas inspiradas en la memoria indígena: “El Tiempo el Tiempo el Tiempo / la preocupación por el misterio del tiempo / había sido esas estelas / o: obsesión de eternidad / *Fechas hacia atrás / buscando la eternidad / buscando el futuro también hacia atrás, en la eternidad*” (énfasis mío; “Mayapan” 45). La paradójica búsqueda del futuro en el pasado orienta las comparaciones a lo largo del libro. Los poemas elaboran un tiempo interior permeado por la sensibilidad amerindia.

También el espacio es motivo de reflexión. Centros urbanos de épocas disímiles convergen y se crean relaciones ahí donde había discontinuidad: “unas pirámides sobre las otras / aquí desde la plaza central / de Tikal, como donde se juntan Broadway y 42bd Street” (“Mayapan” 39). Nueva York se pone en interacción simbólica con Tikal, ciudad y centro ceremonial maya, al norte del lago Petén Itzá en la actual Guatemala. La comparación es una manifestación del anacronismo estratégico, por el cual la perspectiva revolucionaria actúa con su propio criterio selectivo sobre el recuento histórico. Cardenal añade una connotación religiosa a este procedimiento: “no Commercial Centers / sino centros ceremoniales, Ceremonial Centers / las filas de estelas y estelas, no / neón, no anuncios comerciales”

(“Mayapan” 38). Las analogías visuales y sonoras representan las formas publicitarias que el mundo capitalista le impuso a las poblaciones indígenas y a su paisaje.

El poema construye un espacio utópico que conecta la Modernidad con el mundo maya antiguo que, inicialmente, parece ajeno a la mercantilización del capitalismo industrial. La ausencia de publicidad recuerda la impresión que le dejó Cuba a Cardenal durante su visita en 1970: “La Habana de noche es una ciudad oscura porque no tiene anuncios comerciales ... También podrá parecer triste, si para uno la alegría son los anuncios de neón, las vitrinas de las tiendas, el bullicio, la vida nocturna” (*En Cuba* 17)³⁸. En ese sentido, Cardenal imagina la infraestructura maya inspirado por su experiencia del paisaje cubano. La comparación de espacios rituales, “Ceremonial Centers”, y espacios para el consumo, “Comercial Centers”, introduce la oposición entre “la ciudad de Dios” y el paganismo moderno. Sin embargo, Cardenal no polariza estos espacios, sino que complejiza el modo de imaginar su pasado. El poema indica la existencia de un ethos fetichista en el mundo maya antiguo que interpreta en términos de idolatría y, que sugiere, que puede compararse con el fetichismo de la mercancía del mundo moderno capitalista: “Mediocres las esculturas de los templos / innecesarios de mal barro, poroso; y hechos en moldes; / dioses en serie, mass production, assembly line, Henry Ford” (“Mayapan” 42). De esta manera se asocian formas transhistóricas de producción de tendencia deshumanizante.

También, indica una memoria antiquísima del autoritarismo que llegaría hasta la Nicaragua de su contemporaneidad: “Y después toda la dinastía de aquel Hunac Ceel, los Cocom / 250 años en el poder esos Cocom / Cocom, que quiere decir en maya: / ‘Enredadera de flores amarillas, familia Somoza, Mata Palo’” (“Mayapan” 42). La opresión ejercida por los Cocom por generaciones se compara con la dictadura de los Somoza, enemigos políticos

³⁸ *En Cuba* es un cuaderno de viaje escrito en 1970 a propósito de la visita de Cardenal a Cuba en ese año por invitación de Casa de las Américas para que participara como jurado del premio de esa prestigiosa institución. Se trata de una especie de reportaje a Cuba y que comprende diálogos (con intelectuales, autoridades, cortadores de caña, estudiantes, pescadores), poemas, noticias, discursos, cartas.

del sandinismo nicaragüense (FSLN), con el que Cardenal colaboró activamente después del triunfo de la revolución sandinista en 1979, ejerciendo el cargo de ministro de cultura (1979-1987). Las semejanzas que se sugieren entre el sometimiento en el mundo maya antiguo y en la Nicaragua moderna recuerdan el katún 11, Katún de “vigilancia en las noches”, “En este Katún lloramos por los libros quemados / y por los exiliados del pueblo”, “en este katún siempre hay invasores” (“Katun 11 Ahau” 62). El poema alude a la represión, a la censura y a la presencia estadounidense en Nicaragua. La dominación (neo) colonial remite específicamente a la pérdida de formas de conservación de la memoria indígena: “Desprecian nuestros conocimientos del libro del universo / para la protección del pueblo. / En este katún se ríen de nuestros trajes). / Perdidos los jeroglíficos en el monte” (“Katun 11 Ahau” 63). La superposición de tiempos afirma que el sometimiento colonial ha sido una realidad intermitente en la realidad latinoamericana.

La referencia a los katunes, unidades de tiempo maya, manifiesta que Cardenal le atribuye a su poema una familiaridad con el lenguaje de *El libro de los libros del Chilam Balam* redactado después de la conquista. Se trata de un conjunto de textos históricos y religiosos que contenían predicciones de la tradición maya del área de Yucatán, México, que ha llegado a nuestros días como copia de copias. Este proceso incluyó sendos errores de lectura por desgaste o por ilegibilidad, por los que se omitieron palabras o se completaron según criterio del copista (Barrera, Rendón 10). Esta singular reproducción nos remite a la escritura poética de Cardenal como la del poeta-copista que intenta imitar la vocación vaticinadora e histórica de este texto e incluso replicar su lógica de temporalidad cíclica.

El poema produce efectos de antigüedad ancestral en los que se insiste en que la dominación se interrumpe periódicamente: “Hasta que Ah Xupán se rebeló. / La rebelión triunfó. / Todos los Cocom asesinados” (“Mayapan” 42). Estos versos vaticinan indirectamente la posible derrota de Somoza en el futuro próximo, y valida la labor del poeta-

profeta: “Katunes pasados son los del futuro / historia y profecía son lo mismo” (“Mayapan” 48). En estos términos, Cardenal reactiva la videncia poética inaugurada por Arturd Rimbaud para la poesía moderna europea, y la ejerce desde una perspectiva amerindia, de inspiración revolucionaria.

Pero pasará el katún de los Hombres Crueles.

El Katún del Árbol de la Vida será establecido.

-Y un gobierno benévolo.

Ya no le pedirán al pueblo reducir la comida.

El Katún Unión-con-una-Causa,

el Katún ‘Buenas condiciones de vida’

...

Habrá buenos gobernantes para dicha del pueblo.

Señores legítimos.

Abundancia en las montañas, y bellas ceremonias (“Katun 11 Ahau” 64)

El “katún Árbol de la Vida” hunde sus raíces en la noción bíblica del paraíso, e introduce una simbología cristiana en la interpretación poética del pasado maya y del presente de Nicaragua. Desde una perspectiva que es al mismo tiempo cristiana y marxista, Cardenal articula la utopía de un cambio radical hacia la justicia social. Después de su viaje a Cuba, Cardenal afirmó que el evangelio era esencialmente político y revolucionario (173), por lo que “en una sociedad perfectamente socialista no haría falta ‘huir del mundo para vivir el evangelio’” (*En Cuba* 306). El “reino de los cielos”, justo y equitativo resuena con el katún de cambio esperado por los mayas y deseado para el presente de Nicaragua:

Cuando venga el cambio de poder

cuando venga el gobierno de muchos

grandes serán sus jícara

grandes los platos en que coman en común

entonces el katún será establecido

el katún del Árbol de la Vida (“8 Ahau” 79)

La interpretación poética del pasado permite encuentros de épocas e idiosincrasias que difícilmente serían leídas en conjunto en otros géneros de escritura. La clave bíblica que Cardenal inserta en sus poemas evidencia una postura en la que “el evangelio es político, y es económico, y es radical también” (Benedetti, *Los poetas comunicantes* 110). En sus palabras resuenan los lineamientos de la teología de la liberación, que Cardenal no sólo conoció de primera mano durante su estadía formativa en Colombia, sino que practicó en la comunidad contemplativa “Nuestra Señora de Solentiname”, que fundó en 1966, donde vivió junto a campesinos y pescadores, y donde se realizaron talleres de arte y poesía.

Como sostiene Gustavo Gutiérrez, la teología de la liberación surge ante la falta de categorías para una teología que buscaba situarse frente a las nuevas exigencias del evangelio ante la realidad de miseria y dependencia del pueblo latinoamericano³⁹. Se define como una “hermenéutica política del evangelio” (38), capaz de demostrar el sentido histórico de la iglesia y de criticar sus fundamentos en una época marcada por expectativas revolucionarias. Por ello planteó una definición intrahistórica de la salvación en términos de la comunión de los hombres con Dios y de los hombres entre ellos aquí y ahora, ya que Dios se revela y salva a lo largo de la historia (199).

Esta orientación de pensamiento religioso, compartida por Cardenal, motiva el énfasis de *Homenaje a los indios americanos* en antecedentes históricos de la existencia de una comunidad solidaria y caritativa, que habiendo existido antes, podría reaparecer en el futuro: “Un Katún No-Violencia / Cielos tranquilos sobre las milpas del pueblo” (“8 Ahau” 79). La

³⁹ La teología de la liberación heredó sus principios tanto del Concilio Vaticano II (1959), convocado por Juan XXIII, que abogó por un nuevo humanismo definido por la responsabilidad del hombre con sus hermanos y con su historia, y de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano realizado en Medellín en 1968, en la cual de acuerdo a Gutiérrez se exhortaba a una transformación de la iglesia en consideración de su presencia en una región de injusticia y miseria y alentó a que la población oprimida participe activamente en la reivindicación y consolidación de sus derechos (161, 176). La iglesia debía comprometerse con acciones concretas para la superación de una condición colonial y de dependencia de América Latina.

“milpa”, que es el terreno dedicado al cultivo de maíz, recuerda la alusión en la Biblia a la comunidad cristiana a través de la metáfora de la “mies”, cereal con el que se hace el pan, que es aludida por Jesús en el evangelio⁴⁰. La agricultura comunica semánticamente la escritura judeocristiana y la sociedad maya en función de la esperanza en que una realidad pacífica y de abundancia es posible. Se trata de una convicción inspirada por la teología de la liberación en la que, según Gustavo Gutiérrez: “La supresión de la miseria y de la explotación es un signo de la venida del reino” (224).

En el poema, el pasado y al presente comparecen para transmitir los esperanzados vaticinios del poeta-profeta: “Veo ya a los generales detenidos / llevados presos. / Escribimos en el libro para los años futuros” (“8 Ahau” 79). El optimismo coincide con el núcleo de la teología de la liberación que, según Gutiérrez, comprende la promesa en un horizonte escatológico en el que la historia es un proceso de liberación, y la libertad es una conquista histórica (61). En consecuencia, cada victoria recordada en *Homenaje a los indios americanos* forma parte de un archivo al que se puede volver cuando sea necesario gracias al decir poético:

En palabras pintadas está el camino
en palabras pintadas el camino que hemos de seguir.
Mirad la luna, los árboles de la selva
para saber cuándo habrá un cambio de poder,
¿Qué clase de estela labraremos?
Mi deber es ser intérprete
vuestro deber (y el mío)
es nacer de nuevo (“8 Ahau” 79)

⁴⁰ “La mies es mucha, y los obreros pocos. Rogad, pues, al Dueño de la mies que envíe obreros a su mies” (Lucas, 10-2)

La escritura poética posee simultáneamente propiedades históricas y proféticas que la hacen imprescindible. El Chilán, “el que es boca” (“Katun 11 Ahau” 63), debe cumplir con su deber: “Poeta Intérprete Sacerdote hacé saber / que ya llegó la primera luna llena del katún/ luna encinta” (“Ardilla de los tunes de un katun” 82). Como aclara Alfredo Barrera et al., Chilán o chilam es el título que se le daba a la clase sacerdotal que interpretaba los libros y la voluntad de los dioses. Chilam Balam, fue un personaje histórico que vivió en Maní en la época de Mochan Xiu, ganó fama porque predijo el advenimiento de una nueva religión poco antes de la conquista española (10). El poeta-profeta hace eco de Chilam Balam y se reafirma como intérprete de una temporalidad mítica que legitima la revolución sandinista en términos del retorno de una forma ya antes manifestada. Así, convergen el poeta-copista y el poeta-profeta y se procede a vaticinar el futuro, mientras se retrotrae al pasado para decodificar y difundir lo ya ocurrido.

El yo poético señala: “vuestro deber (y el mío) / es nacer de nuevo” (“8 Ahau” 79) para indicar que el poema adopta un carácter mítico-poético donde la renovación del sujeto condiciona su participación en el retorno imposible al origen. Análogamente, desde la perspectiva de la teología de la liberación, la reorientación subjetiva es esencial para las transformaciones que instaurarían el reino en la tierra. En palabras de Gutiérrez: “Este hombre que actúa en función de una nueva sociedad por construir es ... una línea de fuerza que se afirma cada vez más: una profunda aspiración de la creación de un hombre nuevo anima el proceso de liberación que se vive en el subcontinente” (276). Como desarrollamos en el primer capítulo, la presencia del hombre nuevo y su virtualidad dependían de la derrota de su pasado reaccionario. Para Cardenal, “el hombre nuevo” de Fidel o el Che es aún al sujeto del cristianismo, ya que, como San Pablo, en la epístola de los Colosenses 3, 9-11, niega la explotación y la diferencia entre las personas (*En Cuba* 278).

La confluencia del poeta-profeta y el “hombre nuevo” se realiza en la acción del poeta en su comunidad: “Los poetas, los / que protegemos al pueblo con palabras” (79). Para iluminar esta posición Cardenal se remite a “Netzahualcoyótl” quien, como analizamos en el primer capítulo, también fue evocado por Nancy Morejón. La recurrencia de la imagen del poeta-estadista expresa la insistencia en la superposición de las cualidades para la creación poética y para los intereses colectivos en una misma persona.

EL Rey-Poeta, Rey-Filósofo (antes, Rey-guerrillero)
Cambió su nombre ‘León fuerte’ por ‘Coyote- Hambriento’
(una cabeza de coyote con un nudo; el nudo quiere decir ayuno)
¿tal vez por sus años de guerrillero en las montañas?
y fue Místico, Legislador, Astrólogo, Ingeniero
hizo versos, y también hizo diques (89)

Netzahualcoyótl es invocado a través de la referencia a la revolución cubana: es “Rey-guerrillero” “en las montañas” y también ha gobernado como lo hiciera Fidel y el Che. Su presencia no es histórica, sino metafórica de acuerdo con los propósitos creativos e ideológicos de Cardenal. Sobresale su presentación pacifista. Se dice que Netzahualcoyótl no estaba de acuerdo con los sacrificios humanos: “Mi ideología es la No-Violencia” (106). Netzahualcoyótl aparece de acuerdo con la interpretación de Cardenal del evangelio que descalifica la violencia y sólo la admite como defensa del prójimo en “la guerra justa”, en “la guerrilla justa” (Benedetti, *Los poetas comunicantes* 111). En estos términos, Cardenal ofrece una versión piadosa de Netzahualcoyótl: “El Poeta Coyote- Solo pedía una luz. / Aunque sea una lucecita pequeña de tamaño de luciérnaga / para buscar al verdadero dios” (93). Netzahualcoyótl es presentado, entonces, como el prototipo de “hombre nuevo” del mundo precolombino.

La apropiación de la figura de Netzahualcoyótl demuestra que el poemario busca legitimar transhistóricamente la existencia de una sociedad con justicia social. Para autorizar

esta interpretación se cita al antropólogo Eric Thompson para afirmar el carácter socialista de equidad y austeridad de la cultura maya: ““Ninguno aspira a recibir más de lo justo / (acerca de los mayas actuales) / porque sabe que sería a costa de otro”” (50), y añade: ““el dinero juega un papel muy insignificante / en la economía maya”” (50). Cardenal repite esta línea interpretativa respecto al imperio de los Incas en el poema “Economía de Tahuantinsuyu”: “su moneda era el Sol que brillaba para todos” (52), “No había ociosos ni desocupados” (54), “Nunca se vendió a nadie / Y no explotaron a los mineros” (55), “La tierra del que la trabajaba / y no del latifundista” (55), y más explícitamente: “¿Un comunismo agrario? / Un comunismo agrario / EL IMPERIO SOCIALISTA DE LOS INCAS” (57). El verso en mayúscula hace alusión al polémico libro de Louis Baudin de 1953, que fue posteriormente desautorizado, pero que alcanzó gran popularidad dada la ola indigenista en los ámbitos del arte y la intelectualidad peruana de aquel entonces.

A pesar de la tendencia idealizadora, Cardenal señala un defecto en la organización incaica “El Inca era dios / era Stalin” (57), con lo que compara la centralización del poder del modelo imperial con la organización totalitaria de la Unión Soviética estalinista. A pesar de esta consideración, el poema de Cardenal simpatiza con la superposición de economía, política y vida religiosa del mundo incaico:

La verdad religiosa

y la verdad política

eran para el pueblo una misma verdad

Una economía *con* religión

las tierras del Inca eran aradas por último

primero las del Sol (las del culto)

después las de viudas y huérfanos

después las del pueblo (58)

La lectura de una prefiguración del socialismo en el pasado maya e incaico fue una tendencia que Cardenal extendió a los habitantes nativos de Cuba. Realizó una superposición temporal en función de un anacronismo estratégico que afirmaba la preexistencia de la revolución en el mundo prehispánico del Caribe: “esta isla había vuelto a lo que había sido antes, pues Pedro Mártir cuenta que para los indios de Cuba la tierra era común como el sol y el agua y no había entre ellos *meum* y *tuum*, semillas de todos los males” (*En Cuba* 358). En la interpretación de Cardenal, Cuba es símbolo de la simultaneidad imposible de horizontes revolucionarios que confirma la posibilidad de que en América Latina practicar la religión era hacer la revolución (358).

No obstante, la persistencia poética de la memoria revolucionaria que Cardenal construye a partir del anacronismo estratégico advierte que la sola preexistencia de una sociedad revolucionada no asegura su repetición, porque hace falta la acción de todos y la del poeta mismo. En el poema “Economía de Tahuantinsuyu” se pregunta: “¿Volverán algún día Manco Cápac con su arado de oro? / y el indio hablará otra vez? / ¿Se podrá / reconstruir con estos tiestos / la luminosa vasija?” (60). La fragmentación de la cerámica connota la tarea imposible de reconstruir los lazos comunitarios destruidos por la colonización:

“¿Reestablecer las carreteras rotas de Suramérica / hacia los Cuatro Horizontes con sus antiguos correos? / ¿Y el universo del indio volverá a ser un Ayllu?” (61). Así, Cardenal delinea metafóricamente la aspiración de la utopía andina por darle unidad a los fragmentos de la herencia quechua atomizada por efecto de la dominación colonial.

Desde la perspectiva de la teología de la liberación, según Gutiérrez: “La utopía por su relación con la realidad, su incidencia en la praxis y su carácter racional, es un factor de movilidad histórico y de radicalidad de la transformación” (315). Es posible que la utopía, entendida como agente histórico reformule el final del poema: “El viaje era al más allá y no al Museo / pero en la vitrina del Museo / la momia aún aprieta en su mano seca / su saquito

de granos” (61). Mediante la imagen de la momia, Cardenal invoca una pieza material, cuya presencia es huella indeleble de un pasado que se instala en el presente. Debido a que esta momia pudo ser una de las muchas ofrendas otorgadas a las deidades incaicas a cambio de prosperidad, “el saquito de granos” connota el sacrificio derivado de la fidelidad a un pasado de abundancia.

Homenaje a los indios americanos dentro de la vasta producción poética de Cardenal ilumina un aspecto central de la espiritualidad del tiempo de promesa: la necesidad de historiar la esperanza y darle vida según una teología cristiana renovada, esencialmente inspirada en el legado indígena. El entretejido poético e histórico que gira en torno al anacronismo estratégico permite observar en la poesía, lo que los historiadores de la escuela de los anales y Fernand Braudel llamó larga-duración. Representa una interacción fascinante entre poesía e historia compatible con las aspiraciones interdisciplinarias de dicho término, así como la atención a una estructura histórica de gran extensión a la luz de una pluralidad de temporalidades (Braudel 242-249). El libro imagina una tendencia revolucionaria amerindia premoderna en estrecha conexión con la espera en el siglo XX por un cambio radical, como si ambos momentos formaran parte de una estructura mayor que retorna.

Considero que *Homenaje* es un archivo poético de larga duración donde, desde una mirada política, se reactivan eventos históricos, cuyo potencial revolucionario quedó disipado en el ordenamiento cronológico de la historia. El libro propone un tiempo mítico-poético que formula la revolución en función del retorno de formas pasadas. La versatilidad formal y semántica del libro producen imágenes creativas y creadoras que resguardan la memoria de cambio radical. Este hallazgo no habría sido posible si Cardenal no hubiera tenido una visión multitemporal de la historia, una óptica teológica renovadora, y una extrema valoración del mundo precolombino. La atención al sustrato histórico se debe a su afán anticolonial, con el que presenta una contribución descentrada al pensamiento latinoamericanista desde la poesía.

En otras palabras, la incorporación del saber indígena en Cardenal se adhiere al espíritu calibanesco, por el cual Retamar pudo identificar; el reconocimiento de una cultura latinoamericana viva y en marcha, fruto de una síntesis planetaria que no se ha limitado a repetir los elementos que la compusieron; y por la que la cultura latinoamericana fue simultáneamente hija de la revolución y del rechazo del colonialismo (65-67).

3.2 *Katatay* de José María Arguedas, el tiempo de promesa y la utopía andina

En la última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el autor peruano condensa las experiencias y anhelos que marcaron sus últimos años:

¡Querido hermano Pachequito, Teniente del Pinar del Río y tú, Chiqui, de la Casa de las Américas: cuando llegue aquí un socialismo como el de Cuba, se multiplicarán los árboles y los andenes que son tierra buena y paraíso! Felizmente las pastillas —que me dijeron que eran seguras— no me mataron, porque los conocí a ustedes y a ese joven armado de ametralladora que guardaba la entrada del Terminal Pesquero, en la Habana. (9)

De esa manera Arguedas recuerda su viaje a Cuba en 1968, cuando fue jurado del Premio Casa de las Américas, junto a Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti. A sólo dos años de su intento de suicidio, llegó a la tierra que le despertaba curiosidad desde el triunfo de su revolución. Poco antes de su viaje a La Habana, le escribe al antropólogo John Murra: “Creo que es indispensable tener la experiencia directa de la Revolución cubana... Qué luz se puede encontrar allí respecto al porvenir del ser humano, especialmente de América Latina” (“Las cartas” 165). A su regreso le escribió nuevamente: “Mientras estuve en Cuba me sentí bastante bien. Ese es un país en que todas las gentes a quienes traté y observé no desean sino trabajar para la felicidad del ser humano, para el desarrollo de las cualidades que el hombre tiene como hermano de sus semejantes” (168). Así remarca su percepción positiva de la realidad cubana.

El único volumen de poesía de Arguedas, *Katatay* [Temblar], se publicó por primera vez en 1972 y se reprodujo en 1976 junto con “El sueño del Pongo” en Cuba en la colección La Honda. *Katatay* es un conjunto póstumo que no fue organizado como poemario por su autor, cuyos textos fueron escritos en quechua durante los años sesenta. En esta sección me aproximo a la sincronización del imaginario de la Cuba revolucionaria con las inquietudes creativas de Arguedas. Sostengo que, desde la perspectiva mitológica del pueblo quechua, *Katatay* revitaliza el tiempo de promesa a través de una mitopoética de resistencia, inspirada en la utopía andina.

La escritura de los poemas de *Katatay* en quechua constituye una acción de política de lenguaje, por la que reivindica el *runasimi* como lugar de enunciación y espacio simbólico para el imaginario andino moderno en su amplitud nacional y transnacional: “¡Demostremos que el quechua actual es un idioma en el que se puede escribir tan bella y conmovedoramente como en cualquiera de las otras lenguas perfeccionadas por siglos de tradición literaria! El quechua es también un idioma milenario” (*Katatay* 49)⁴¹. Arguedas considera que la escritura en quechua es primordial para la liberación de la lengua, que implica la liberación integral del hablante. Alejandro Romualdo se refirió al uso del quechua en Arguedas como parte de un “combate ontológico” en la búsqueda de una expresión de interioridad (208). No obstante, más que un gesto endógeno, constituye un punto de partida desde donde se proyecta una visión andina que sobrepasa el área peruana, como se observa en el poema dedicado al pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999), escrito entre 1964 y 1965.

Estados Unidos, China, el Tawantinsuyo

todo lo que ellos reclaman y procuran.

⁴¹ Se sabe que la posición de Arguedas respecto a la lengua literaria del mestizo no fue uniforme. En un artículo en La Prensa en 1939, indica: “Si hablamos el castellano puro no decimos ni del paisaje ni de nuestro mundo interior: porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el keshwa es aún su medio legítimo de expresión. Pero si escribimos en Keshwa hacemos literatura condenada al olvido” (Forgues 49; Escobar, “Intervención” 53). Sin embargo, su visión cambió posteriormente. Murra sostiene que la Lima que Arguedas encuentra en los años treinta le hizo pensar que el quechua no tenía futuro literario, pero se retracta en los sesenta (“José María Arguedas”; 291, 293), prueba de ello es su propia producción poética.

Tú, ardiente hermano
gritarás todo esto
con voz aún más poderosa
e incontenible que el Apurímac (“Iman Guayasamín” 26)⁴²

“Iman” [qué] denota un llamado e identifica al poema como una exhortación que da aliento al artista ecuatoriano con cuyo trabajo Arguedas se identificaba. La obra de Guayasamín, se asocia hiperbólicamente con la fuerza del río Apurímac, dios hablador. Arguedas aprecia su capacidad para articular el dolor en un lenguaje pictórico andino que es simultáneamente arcaico y contemporáneo, y que, a su vez, atraviesa fronteras. De forma análoga, Arguedas entiende la escritura en quechua como un ejercicio artístico libre y expansivo⁴³. Mediante esa perspectiva diseminadora, Arguedas le imprime modernidad a la poesía quechua que, como sostiene Romualdo, se había quedado detenida en el pasado espléndido y era pura nostalgia imperial (208).

Para darle una dimensión de actualidad a la creación en quechua, Arguedas se propone escribir en una versión accesible de esta lengua que resultaría de la modificación estratégica del quechua cuzqueño que se entendiera en el área del quechua chanka (Apurímac, Ayacucho, Huancavelica), que era el tipo de quechua que él hablaba (*Katatay* 49). Como indica Martin Lienhard: “Su poesía resulta, en este sentido, una propuesta seria para un futuro lenguaje literario en este idioma, alejado tanto de la norma ‘imperial’ como de las normas de vigencia puramente local” (“El poeta quechua Arguedas” 232). El uso particular del quechua por Arguedas conforma un gesto firme de resistencia e independencia

⁴² Estados Unidos, China, Tawantinsuyu/ tukuy llaqtapi runakuna ñakasqanta, / imaymana mañakusqanmanta / qan, rauraq wayqey, qaparinki, / Apurimaq mayu astawan hatun / astawan mana tanichiq simiwan

⁴³ Gladys Yunes explica que la pintura de Guayasamín se asoció con un vigoroso expresionismo de influencia muralista y logró una combinación inusitada entre lo antiguo y lo nuevo: “crea un lenguaje en el que convergen lo ancestral y lo contemporáneo: la versionada frontalidad del arte antiguo con la estilización y geometrización de las formas, lo acerca tanto a las imágenes primitivas como a las expresiones vanguardistas de la época y a la narrativa de un discurso de intención social vinculada a la iconografía de la pintura muralista” (10).

cultural que responde a las necesidades expresivas del hablante mestizo de su generación⁴⁴.

En el volumen *Poesía quechua* (1965) preparado por Arguedas, el autor se pronuncia sobre la tradición de poesía quechua ya existente:

[muestra] un estilo general y una línea de vida, que comienza con el triunfal regocijo de carácter religioso, cae en el espanto y el dolor para, finalmente, retomar el tono de triunfo y denuncia. Así el quechua se nos presenta como inmortal. El pueblo que lo habla y quienes lo escriben aparecen como nuevamente dueños de su destino, a punto de alcanzar el reconocimiento de su liberación, conseguida ésta a través de la asimilación de la sabiduría universal. Un pueblo integrado a una nación que habla dos lenguas y que por eso puede ofrecer dos estilos, dos versiones de la belleza que el hombre descubre en sí mismo y en los mundos terreno y celeste. (*Poesía quechua* 6)

En estos términos, la poesía quechua está inmersa en el contacto con otras culturas que la enriquecen, que contribuyen a su flexibilidad idiosincrática y que le dan un sentido de autonomía. *Katatay* se entronca en esta tradición mediante su doble propósito de celebrar triunfos del pueblo quechua y elevar denuncias. Las dedicatorias a Doña Cayetana, quien fue su “madre india”, y a los comuneros de Puquio, en quienes “sintió por vez primera, la fuerza de la esperanza” (*Katatay* 15) señalan los ejes de su poética: la reafirmación de la lengua materna y el homenaje a la cosmovisión de la comunidad indígena que lo adoptó. Se reactiva la memoria de Puquio como un espacio emocional y de visión de mundo, desde donde interpreta la experiencia del sujeto andino. Puquio es el lugar donde Arguedas vivió experiencias determinantes durante su infancia y donde en su adultez desarrolló su experiencia científica como antropólogo. Por tanto, es un espacio en el que coinciden su tarea personal, artística e intelectual. En el *Primer encuentro de narradores peruanos* en 1965 señala que Puquio es “una formidable comunidad de indios con muchas tierras, que nunca

⁴⁴ “A medida que iba desarrollando el tema, mi convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo, se fue acrecentando, inspirándome y enardeciéndome” (*Katatay* 49).

dejaron que los señores abusaran de ellos... viendo trabajar en faena a los comuneros de los cuatro ayllus, asistiendo a sus cabildos, sentí la incontenible, la infinita fuerza de las comunidades de indios, esos indios que hicieron en veintiocho días ciento cincuenta kilómetros de carretera que trazó el cura del pueblo” (“Testimonio y lectura”; Arguedas 38). La experiencia positiva de Puquio inspira su proyección mesiánica de la comunidad indígena: “Yo tenía una convicción absolutamente instintiva de que el poder del Perú estaba no solamente entre la gente de las grandes ciudades, sino que sobre todo estaba en el campo y estaba en las comunidades” (“Testimonio y lectura” 40).

El poema “Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman” [A nuestro padre creador Túpac Amaru], denominado como haylli-taki (himno-canción), muestra una superposición de la visión judeocristiana de un dios creador y la alusión doble a Túpac Amaru: como uno de los últimos incas (1545-1572) y como Túpac Amaru II, José Gabriel Condorcanqui, quien lideró una de las más grandes rebeliones de arraigo indígena en el virreinato del Perú (1780-1782), considerada precursora del proceso que llevaría a la independencia del Perú. Como recuerda Charles Walker, el hecho de que Túpac Amaru II y otros líderes hablaban en quechua a las masas indígenas y los rumores de que él encarnaba el retorno del dominio incaico, como indicaba su nombre, estimularon significativamente el levantamiento (*The Tupac Amaru Rebellion* 6).

A través del anacronismo estratégico, Arguedas subraya la carga simbólica de Túpac Amaru para afirmar la memoria de la persistencia del impulso rebelde en el pueblo quechua, incluso tras su desplazamiento reciente hacia las ciudades costeras: “Túpac Amaru, hijo del Dios serpiente; hecho con la nieve del Salqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña, sin cesar y sin límites” (15)⁴⁵. El poema de Arguedas se

⁴⁵ Tupac Amaru, Amaruq churin, Apu Salqantaypa ritinmanta ruwasqa; llantuykin, Apu suyu sombran hina sonqo ruruykupi mastarikun, may pachakama

entronca en una creciente tradición de recuperación de la imagen de Túpac Amaru en el siglo XX, a la que pertenece el poema “Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad” (1958) de Alejandro Romualdo y a la que se vincula, como recuerda Walker, el amplio uso de la imagen del líder rebelde anticolonial del siglo XVIII en el gobierno de Velasco Alvarado (1968-1975): “Su icónico rostro rediseñado y la frase inventada, ‘Campesino, el patrón no comerá más de tu pobreza’, adornaron afiches, pancartas y publicaciones, al mismo tiempo que se erigían estatuas, se instalaban placas y se rebautizaban calles para conmemorar al líder rebelde” (“El general y su héroe” 4).

Aunque Túpac Amaru Inca no fue identificado como creador, es una figura fundacional en términos culturales. Rowe advierte que la traducción de *Katatay* al español realiza un ordenamiento simplificador del cosmos indígena según la metafísica cristiana (“Sobre la complejidad semántica” 218) y Lienhard considera que Túpac Amaru aparece en el poema como reencarnación andina de Jesucristo (“El poeta quechua Arguedas” 236). No obstante, el poema cobra sentido sólo en su existencia simultánea en las dos lenguas y como expresión de transculturación que va más allá de una mera asimilación⁴⁶.

Katatay, por su escritura en un quechua modelado por Arguedas y debido a su presentación bilingüe, se muestra como un conglomerado simbólico de factores no siempre conciliados, que ofrece un espacio para la existencia contradictoria del sujeto andino. Las tensiones identitarias organizan un lenguaje que se dinamiza. En palabras de Ortega, la obra de Arguedas elabora “un juego de tensiones sensibilizadas por el lirismo, abiertas por el diálogo; una realidad verbal, en fin, donde la poesía es una palpitación alucinada, un sentimiento de totalidad que conjuga febrilmente sus distintas exploraciones” (*La contemplación y la fiesta* 63). Así, la confluencia cultural que el hablante poético transmite en

⁴⁶ Fernando Ortiz, con el propósito de comprender la superposición de herencias indígenas, africanas y españolas en Cuba, acuñó la noción de transculturación para nombrar el proceso de adquisición de una cultura diferente con implicaciones de pérdida y la creación de un nuevo fenómeno cultural construido sobre legados contradictorios (90).

Katatay potencia el sustrato cultural andino como espacio propicio para las renovaciones expresivas.

El poema se remite a la poderosa simbología del Amaru, serpiente mitológica del mundo andino⁴⁷. Abarca un imaginario rural y ritual que, como indica Margarita Marín-Dale, excava el subsuelo durante la temporada seca y retorna a la superficie durante la temporada de lluvias. Por su asociación con el arcoíris es también un ser mediador entre la tierra, el submundo y el cielo (*hanan pacha, kay pacha, uku pacha*) (108). Por otro lado, activa archivos mitológicos locales, como la serpiente en la tradición wanka. Se dice que en un tiempo primordial Amaru habitaba una laguna a la que llegó otra serpiente con la que peleó. Tiksi, el dios meteorológico, las castigó y sacó el agua de su estancamiento dando lugar al valle del Mantaro. Se dice que Amaru permanece escondida en una cueva, ha crecido excesivamente y pretende constantemente subir al cielo cuando hay tormenta, pero los rayos la destruyen. El Amaru escondido en la cueva simboliza un potencial pachacuti: una presencia contenida que de ser liberada destruiría el mundo (Marín-Dale 100-104). En la mitología andina el pachacuti es un momento en un ciclo de creación y destrucción, generalmente descrito como una inversión o revolución de tiempo y espacio, que comienza con un evento cataclismo y da lugar a una nueva creación. El poema de Arguedas congrega estas connotaciones con un énfasis en la esperanza de un futuro pachacuti que reorganice la realidad del sujeto andino y transforme su situación de opresión.

El hablante poético señala: “Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía” (15)⁴⁸. Se trata de la voz de un sobreviviente quien con su canto preserva la continuidad de la memoria del desaparecido Túpac Amaru. La herida causada por su muerte no puede cerrarse: “Desde el día en que tú hablaste, desde el tiempo en que luchaste con el

⁴⁷ Su propósito es reivindicar la sabiduría ancestral quechua, como se hace en “Llamado a algunos doctores”: “Yo te invitaré al licor de mil savias diferentes; la vida de mil plantas que cultivé en siglos, desde el pie de las nieves hasta los bosques donde tienen sus guaridas los osos salvajes” (*Katatay* 41).

⁴⁸ “Kaypin kasiani yawarniykiwan kallpachasqa, mana wañusqa, qaparispa”.

acerado y sanguinario español ... No hay sino fuego, no hay sino odio de serpiente contra los demonios, nuestros amos” (15)⁴⁹. Esta orientación retrospectiva hacia el tiempo colonial en la literatura peruana obedece a que, según Ortega: “Para nosotros los tiempos de la historia no se disuelven en su cronología, sino que perviven como la inminencia de un país que no termina de producirse” (*Cultura peruana* 29). Con la recuperación de significados concentrados en la figura de Túpac Amaru, Arguedas afirma los deseos de reivindicación y de resistencia con la que el sujeto quechua se inserta en el tiempo de promesa. Así, el imaginario andino moderno se hace crítico sobre la herencia colonial peruana y para proyectar desde ahí su deseo de futuro.

A Arguedas le preocupaba que se leyera su invocación a Túpac Amaru y la resistencia cultural que simbolizaba como un gesto subversivo. Por ese motivo le pidió su apreciación a Murra: “El poema a ‘Túpac Amaru’, lo escribí en los tristes días en que se mataba comuneros. No estoy decidido a difundirlo. Te ruego que, si te es posible, me pongas unas líneas dándome tu opinión si podría ser interpretado como un llamado a la rebelión...No deseo ser en mi patria un apestado comunista. Soy un hombre libre; tengo discrepancias irremediables con los comunistas y, por otra parte estoy en la lista negra de la Embajada de los Estados Unidos” (“Las cartas” 84). Estas líneas sugieren la polarización de la Guerra Fría en la que Arguedas no quería verse atrapado. Su interés en la revolución cubana y sus fines de justicia social no significaban una afiliación ideológica, sino una reacción de empatía y solidaridad con los motivos para la rebeldía del sujeto andino, que lo lleva a solidarizarse con los campesinos insurrectos que sufrieron represión estatal.

La prosa poética cambia a verso en el momento más álgido de recuerdos sobre una serie de derrotas para el pueblo andino. Según el anacronismo estratégico, se superponen la

⁴⁹ “Qan rimasqaykimanta, yawar mikuq jierro españolwan...Rupayllañan kan, amaru cheqniyllañan kan, supay weraqochakunapaq, sonqoypi”.

espada del invasor español del siglo XVI con imágenes correspondientes a la rebelión campesina de fines de los cincuenta e inicios de los sesenta en la sierra peruana, cuya esencial motivación fue lograr la redistribución de la tierra:

... los sables de hierro están cortando carne humana;
los caballos, con sus herrajes, con sus locos y pesados cascos, mi cabeza, mi
estómago están reventando,
aquí y en todas partes;
sobre el lomo helado de las colinas de Cerro de Pasco;
en las llanuras frías, en los caldeados valles de la costa,
sobre la gran yerba viva, entre los desiertos. (17)⁵⁰

Como anota Klarén, esta época corresponde a las tomas de tierras en Cerro de Pasco, y el liderazgo de Hugo Blanco, agrónomo trotskista del Cuzco, en La Convención, donde a finales de 1962 los campesinos tomaron posesión de facto de los campos de 40 haciendas de las 380 de la región (382). Este momento de la historia peruana es una constante en el imaginario arguediano. El autor explica en relación con *Los ríos profundos* (1958) la razón para enfatizar la revuelta de los indios que creen que la peste del tifus puede acabarse con una misa:

La tesis era ésta: la gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico, ¿cómo no lo harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención. Yo estaba seguro que esas gentes se rebelarían antes que las comunidades libres, porque estaban mucho más castigadas y mucho más al borde de la muerte que las comunidades libres que tienen algo de tierra

⁵⁰ ... jierro cuhillun runaq aychanta kuchuchkan, / cawallun, irrajinwan, upa llasaq chakinwan umayta, wiksaykuta ñitisian, / kaypipas maypipas: / chiri wasa Cerro de Pasco orqokunapi, / riti pampa allpaykipi, / rupaq, chin niq yunka, qomer kanchariy yunkakunapi.

... Entonces esta gente es la que se ha sublevado primero, la que ha dado muestra de más valor. (“Tercer debate” 239)

Para Forgues, estas impresiones significan una confusión de deseo con realidad (419). Sin embargo, no repara en que Arguedas tenía una noción compleja de la relación entre la literatura, mito y realidad. Arguedas señala que la literatura no es una mera realidad del lenguaje: “Las palabras sólo nombran lo que existe ... si hay realidad verbal, debemos entender que corresponde a una realidad objetiva” (“Primer debate” 146). Más allá de referirse al potencial del mito para animar la insurrección y su, subsecuente, tratamiento literario, Arguedas remarcó la capacidad de las comunidades andinas de materializar sus aspiraciones de liberación como elemento vivo de su cultura.

El poema “A nuestro padre creador Túpac Amaru” remite a la muerte del inca y a la de Túpac Amaru II, cuya presencia fusionada cobra una dimensión sacrificial y mítica. A diferencia de la connotación cristiana que justifica teológicamente la muerte del hijo de dios, Arguedas sugiere que el sacrificio es motor de venganza, que elimina todo temor frente a la dominación transhistórica: “Del movimiento de los ríos y las piedras, de la danza de árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte. ¡Nos estamos levantando, por tu causa, recordando tu nombre y tu muerte! ... Ya no le tenemos miedo al rayo de pólvora de los señores, a las balas y la metralla, ya no le tememos tanto” (16)⁵¹. El hablante poético asevera la omnipresencia del trauma de la opresión española que se ha prolongado en otros modos en la actualidad. Mediante el anacronismo estratégico, Arguedas propone leer la muerte del soberano inca y del posible liberador, Túpac Amaru II, en continuidad poética con la orfandad cultural que vive el sujeto andino en la experiencia de migración.

⁵¹ Chay rumi, sacha, unu, mayu kuyusqanmantan; mayu muyurisqanmantan, wayra tususqanmantan, astawan hatunta, astawan yawar kallpata hapisiayku. ¡Hatarisianikun, qan rayku, apu sutyki, apu wañuyniyki rayku! ... Manañan manchanikuchu millay weraqochakunapa pólvora illapanta, balanta, metrallantapas; manañan anchata manchanikuchu

Como recuerda Marín-Dale, después de su ejecución, la cabeza de Túpac Amaru se exhibió en un pico, como advertencia. Para evitar su adoración clandestina, el Virrey Francisco de Toledo mandó enterrar su cabeza en un lugar remoto (121). Este episodio es considerado una de las connotaciones históricas del mito Inkarrí, que fue de mucho interés para Arguedas. Según Alberto Flores Galindo, entre 1953 y 1972 se encontraron en diversos pueblos de los Andes peruanos quince relatos sobre Inkarrí (22). En su etnografía sobre Puquio, Arguedas indica que “sus elementos formativos son predominantemente antiguos y vinculados con el mito incaico de fundación del Cuzco...el dios Inkarrí, que fue decapitado por el rey español se está reconstruyendo de la cabeza hacia abajo y que cuando esté completo saltará hacia afuera del mundo y ese día se hará el juicio final” (*Indios, mestizos y señores* 17)⁵². El desmembramiento de Inkarrí reactiva el imaginario de catástrofe que le siguió a la muerte del inca; es decir, el resquebrajamiento material, espiritual y afectivo del mundo quechua. El recuerdo del Inkari actúa doblemente: por un lado, anima la esperanza de un cambio radical en potencia y, por otro lado, advierte sobre la amenaza de la fragmentación cultural como consecuencia de la insurrección. Así, se muestra como un elemento anacrónico; es decir, como “un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos*” (énfasis del autor; Didi-Huberman 39). Este mito permite observar que, desde la perspectiva del anacronismo, se hace espacio para memorias múltiples donde se puede convocar el rostro utópico de la lucha revolucionaria, su reverso distópico, así como la pugna entre ellos por imponerse.

El poema corresponde a la forma poética quechua conocida como “wanka”, que el quechuista Jesús Lara define como semejante a la elegía europea, dedicada al lamento por “la desaparición de los seres queridos o de los personajes ilustres, exaltando al mismo tiempo sus

⁵² La alusión al Inkarrí refiere doblemente a Túpac Amaru y a José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, cuyas partes de su cuerpo se repartieron en las regiones que apoyaron su levantamiento tras su derrota (Marín Dale 121).

virtudes y sus hazañas” (89). El poema “A nuestro padre creador Túpac Amaru” se inserta en la tradición poética creada a propósito de la muerte de Atawallpa que, como sostiene Lara, se distingue por el lamento ante la pérdida de las cualidades paternas del soberano decapitado y la “sensación de una inmensa tragedia” que le sucede a este hecho (92). También, el apelativo de “padre” para Túpac Amaru constituye una reverencia ante el soberano y no necesariamente un simple préstamo de la noción cristiana del “dios padre”. Se sabe que Arguedas tradujo una elegía quechua anónima del siglo XVIII, “Apu Inka Atawallpaman”, cuyas resonancias en su propio poema son elocuentes:

Perplejos, extraviados negada la memoria,
solos;
muerta la sombra que protege;
lloramos;
sin tener a quién o a dónde volver,
estamos delirando (*Poesía quechua* 24)

El tópico de la orfandad de esta tradición se pronuncia en “A nuestro padre creador” pone en evidencia la urgencia de superar el estado prolongado de orfandad cultural producida por la dominación colonial. El ánimo de insurrección del poema suscribe la influencia de José Carlos Mariátegui. Al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega, Arguedas da cuenta de la persistencia de este legado en su obra⁵³: “Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico” (“No soy un aculturado” 257, 258)⁵⁴. En el poema “A nuestro

⁵³ En la misma ocasión precisa que Mariátegui le transmitió: “La posibilidad teórica de que en el mundo puedan, alguna vez, por obra del hombre mismo, desaparecer todas las injusticias sociales” (“Tercer debate” 235).

⁵⁴ Roland Forgues sostiene que esta influencia se manifestó durante su juventud cuando escribió *Agua y Yaway Fiesta*, cuando se esforzó por mostrar los conflictos de lucha de clases, y se inscribe en el realismo socialista (404).

padre creador”, se percibe la relevancia de la noción de la posesión de la tierra como problemática fundamental para del sujeto andino: “hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra tierra y nuestros pueblos nuestros pueblos” (“A nuestro padre creador” 17)⁵⁵. Así se reafirma el problema de la propiedad de la tierra, un tópico central para la visión de Mariátegui, postulado con insistencia en sus famosos *Siete ensayos*.

La praxis poética de Arguedas repasa episodios de opresión pasados, junto con la referencia a la segregación de la población andina en la costa moderna. Como sostiene Lienhard, aunque no posee un orden cronológico, se trata de un poema histórico (“El poeta quechua Arguedas” 234). Es un arreglo simbólico que no documenta pero llama a la presencia la utopía andina desde una posición inventiva⁵⁶. Arguedas indica sobre la escritura que: “cuando tiene que revelar algo que no han dicho los demás, entonces *tiene la necesidad de crearse una técnica y esa necesidad de crear la nueva técnica es una consecuencia de que no existe un instrumento ya hecho para revelar ese mundo*” (“Segundo debate” 173). En *Katatay* el ímpetu de revelar el mundo quechua lo lleva a producir una mitopoética mediante una superposición temporal que valida la permanencia transhistórica de la utopía andina.

La utopía andina no ha seguido un rumbo de propagación uniforme y, según Flores Galindo, sus variantes reúnen: “Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del inca. Encontrar en la reedificación del pasado la solución a los problemas de identidad” (19). En su apropiación de la utopía andina, Arguedas hace una invocación anacrónica a Túpac Amaru sin plantear un

⁵⁵ noqanchispa llapan allpanchista hapinaykukama; llaqtanchispas llaqtanchispuni kanankama

⁵⁶ Después de traducir al español *El manuscrito de Huarochirí* (escrito en quechua entre finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII), que recogía creencias y prácticas religiosas de los habitantes de la provincia de Huarochirí, le cuenta a Murra que al traducir cometió una gran audacia porque no era un especialista en lingüística, ni paleografía, ni dialectología quechua: “podría haber hecho la traducción como es debido, pero me dejé cautivar por la parte mítica, imaginaria” (énfasis mío; *Las catas* 134).

movimiento regresivo, sino para apelar a su capacidad simbólica para reconciliar al sujeto andino con su herencia cultural e impulsarlo a imaginar un futuro emancipado.

El hablante poético explicita la condición migrante que el sujeto andino atraviesa en su actualidad: “Estoy en Lima en el inmenso pueblo cabeza de los falsos wiraqochas. En la Pampa de Comas, sobre la arena, con mis lágrimas, con mi fuerza, con mi sangre, cantando, edificué una casa” (19)⁵⁷. Arguedas ve en la desintegración de las comunidades rurales una fuente de preocupación para sopesar el futuro del sujeto andino. Sin embargo, desarrolla un punto de vista positivo de este fenómeno, porque le adjudica al pueblo quechua una gran capacidad constructiva: “Sobre la tierra, desde la nieve que rompe los huesos hasta el fuego de las quebradas, delante del cielo, con su voluntad y con mis fuerzas hicimos todo esto” (“Llamado a algunos doctores” 41)⁵⁸. La afirmación de la fuerza creadora andina es clave para la experiencia migrante andina. Como indica Huamán, en la poesía de Arguedas, el sujeto de la utopía andina no espera confiadamente que la liberación se realice por factores externos, como lo haría desde una visión milenarista, sino coloca la posibilidad de liberación en las capacidades del sujeto de dicha transformación (61).

En otra oportunidad, Arguedas precisa una denominación técnica para las masas migrantes: “Nosotros preferimos llamarlas ‘cinturones de fuego de la renovación, de la resurrección de la insurgencia del ‘Perú Profundo’” (*Indios, mestizos y señores* 23). Por eso, reitera en el poema “A nuestro padre creador” que el hombre andino, como el sujeto definido por la Modernidad, es un sujeto que se hace cargo de su destino: “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo, ... con nuestros himnos antiguos y nuevos lo estamos envolviendo” (19)⁵⁹. El movimiento migrante andino desde la sierra conforma una

⁵⁷ Lima hatuchachaq llaqta, kita weraqochakunapa uma llaptapin kasiani; Comas aqo pampapi weqeywan, kallpaywan, yawarniywan, takispa, wasicha ruwakusqaypi

⁵⁸ Pakiq ritimanta rupay wayqokama ñoqawan kуска uywasqaykum, chay imay mana: cielo qayllanpi, cielo munayninwan kуска sasawan uywakusqaymi

⁵⁹ Kay weraqochakunaq uma llaqtanta, ñoqayku, as asllamanta tikrasianiku... Qepa ñeqen takinku yuyasqaykuwan, mosoq takiykuwanpas, kay llaqtata

imagen descendente que José Antonio Mazzotti interpreta como el rasgo central de este poema en diálogo con el acto poético mismo. Según su lectura, la escritura de Arguedas adopta el deslizamiento de la naturaleza como aluvión verbal para realizar “una irrupción en la institucionalidad de las letras peruanas” (*Poéticas* 46). Efectivamente, la mención de la toma de la ciudad ajena con “himnos antiguos y nuevos” señala el poder que Arguedas se otorga al arte quechua que, imbuido de una fuerza ancestral imparable, es capaz de tomar posición y posesión en la tradición nacional.

Los “himnos nuevos” sugieren una expresión poética renovada que, para el poeta quechua moderno, surge del proceso de integración del sujeto andino a las ciudades costeras. Sin dejar expresiones propias aprende de “la rueda y la máquina” (20). *Katatay* alberga la preocupación de Arguedas en su última etapa creativa respecto a la relación entre el sujeto andino y el costeño criollo. Este interés lo llevó a Chimbote, donde recopiló abundante información etnográfica para su última novela y que le sirvió para tratar de interpretar la relación del sujeto andino y la modernización industrial-capitalista⁶⁰.

Respecto a la problemática de la identidad que Arguedas vierte magistralmente en su obra, Antonio Cornejo Polar examina la convergencia cultural, presente en su escritura, en términos de una heterogeneidad no dialéctica: “el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado ... un sujeto que maneja una pluralidad de códigos que pese a ingresar en un solo rumbo discursivo no sólo no se confunden sino que preservan en buena parte su propia autonomía” (“Una heterogeneidad” 841, 842). Desde esa identidad multifocal, el poema “A nuestro padre creador Túpac Amaru” ingresa en el tiempo de promesa en

⁶⁰ Arguedas busca una superación de los dualismos por una entrada más dinámica en la pluralidad de la identidad: “El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser... que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido” (“No soy un aculturado” 257)

diálogo con otras geografías, como Cuba: “Viene la aurora. / Me cuentan que en otros pueblos / los hombres azotados, los que sufrían, son ahora águilas, cóndores de inmenso y libre vuelo” (20)⁶¹. Asimismo, el poema “Cubapaq” no sólo habla de un conocimiento de oídas de ese pueblo ejemplar, sino por experiencia propia:

[Cuba] Eres pequeña,
pero no existe quien te pueda doblegar.
La semilla es pequeña,
pero rompe cualquier piedra, cualquier roca
y la hace florecer.
¡Amado pueblo mío,
centro vital del mundo nuevo! (46)⁶²

Rowe hace notar que del original a la traducción se pierde la connotación de “Qosqon”, porque además de “centro vital” es topónimo, Cusco: centro civilizador para la mentalidad incaica, y concluye que: “El movimiento del texto quechua es doble: mientras la Revolución cubana potencializa la cultura andina, ésta da un sentido continental a Cuba, y suministra un nuevo lenguaje político, basado en un código diferente” (“Sobre la complejidad semántica” 217). De la misma manera, en el poema, el mundo quechua se relaciona con la cultura de Lima, teniendo la fuerza andina como núcleo: “Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo” (“A nuestro padre creador” 19)⁶³. De esta manera la poesía arguediana propone que el mundo quechua, en su interacción cultural, no pierde de vista la cultura quechua como foco de irradiación del contacto.

⁶¹ Ñas pacha achikyay, runaq pachawaray kancharisianña,/ ñas huk karu llaqtakunapipas/ muchuq runakuna wamaniña kanku, hatun pawaq kunturña

⁶² Traducción de Leo Casas

[Cuba] Taksallam kanki / manataq kanchu maypipas atiqniki. / Taksallan ruru / may rumitapas qaqatapas / pakinmi pauchirichinmi. / ¡Llaqtallay llaqta / mosoq mundupa Qosqon!

⁶³ ¡Qespichisaqkun! Runa llaqtan kanqa, tawantin suyu hatun takiq

Esta proyección trasnacional desde lo quechua fue entendida por los críticos como un universalismo concreto, que para Cornejo Polar significaba que la experiencia andina se hace patrimonio de la humanidad (*Vigencia y universalidad* 33) y para Rowe que el hombre andino se hacía sujeto histórico, como la realidad de la dispersión de su mundo se hacía histórica (“Sobre la complejidad semántica” 216). Por mi parte, considero que la sincronización de los rasgos culturales de la resistencia andina con el espíritu de la revolución cubana se logra mediante la flexibilidad que Arguedas le otorga al pensamiento quechua moderno. El horizonte mitopoético es su herramienta para asumir los desafíos de la Modernidad en términos propios.

Por ejemplo, en “Jetman, haylli” [Oda al jet], según Romualdo: “La era tecnológica se mezcla con la era arcaica. El mito antiguo y el mito moderno crean un nuevo lenguaje, mágico y tecnológico, mítico y contemporáneo, artificial y natural, elaborado por la industria y el sueño, el arte y la revolución” (211). Esta audaz conjunción es fruto de una comprensión de la cultura andina como una entidad abierta a transformaciones: “Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois yo, yo soy vosotros, en el inagotable furor de este jet.../ Dios gloria, Dios hombre / Al Dios que te hacía nacer y te mataba lo has matado ya, semejante mío, hombre de la tierra. / Ya no morirás” (31)⁶⁴. Arguedas invoca una versión andina de la noción de la muerte de Dios, por la que el sujeto quechua se desprende de una metafísica autosuficiente para explicar la realidad y elimina a un Dios opresor para ser su propio Dios. Él se hace jet para metafóricamente sobrevolar fluida y libremente los paradigmas que le permitan conjurar al mismo tiempo al Dios de la trinidad, a los Wamanis y a Inkarrí⁶⁵.

⁶⁴ “Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, Wamanikuna, Dios Inkarrí: sonqoymi rauran, qankunan ñoqa; ñoqataqmi qankuna kani, ‘Yetpa’ mana usiy kallpanpi; Hanaq Pacha Yayan ‘Yet’ ... Dios gloria runa, / manañan wañuwaqchu. Kamachiqniki Diosta, wañuchiqnikitán wañurachinki”

⁶⁵ Rowe hace notar al respecto de la secularización de la cultura andina que es una amenaza para las armas culturales con las cuales los indios han podido defender su independencia y entra en conflicto con la fe de Arguedas en la universalidad de la cultura indígena (*Mito e ideología* 38).

La utopía andina no se reduce a una interpretación homogénea de la visión mítico-revolucionaria. El relato utópico del regreso del Inkarrí, cuya irrupción anacrónica en la contemporaneidad reconstruiría de lazos comunitarios y eliminaría el estado actual de dominación es interpretado de diversas formas en el mundo andino. Arguedas resalta que en Puquio encontró ambigüedades sobre ese mito. Sus informantes no pueden confirmar el cumplimiento definitivo del retorno del soberano mítico. Mateo Garriaso del Ayllu Chaupi le dice que: “volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver a nosotros, si Dios da su consentimiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva” (“Puquio una cultura en proceso de cambio” 228). Arguedas interpreta esta incertidumbre como muestra de que: “A Inkarrí no lo conciben como Dios pudiente sino latente” (“Puquio una cultura en proceso de cambio” 231). Nieves Quispe del Ayllu Qollama da una clave para entender la disparidad de la representación del retorno de Inkarrí: “él, dicen tuvo la potencia, de hacer y de desear”, le llama Munayniyoq: quien deseaba (230). Los matices en el lenguaje que nombra al Inkarrí lo representan como la espera que se espera a sí misma; por tanto, su regreso permanece en el enigma.

Arguedas se atreve a afirmar: “Inkarrí vuelve, y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia para ensamblar individualismos quizá irremediabilmente desarrollados. Salvo que detenga al Sol, amarrándolo de nuevo, con cinchos de hierro, sobre la cima del Osqonta⁶⁶, y modifique a los hombres; que todo es posible tratándose de una criatura tan sabia y resistente” (“Puquio una cultura en proceso de cambio” 272). En ese sentido, el advenimiento utópico es para Arguedas una afirmación permeada por la incertidumbre. En *Katatay*, la composición mitopoética compensa el impulso mitológico agotado en Puquio por la migración, la occidentalización y la subordinación cultural para

⁶⁶ Osqonta: Montaña al este de Puquio, se asegura que existen ruinas en la cima (“Puquio una cultura en proceso de cambio” 228)

mantener en pie la esperanza utópica. En otras palabras, el cuerpo simbólico en construcción del Inkarrí, la aspiración a la coordinación de sus partes, y la ansiada regeneración se produce en la escritura poética, que es el medio capaz de anticiparlo en el imaginario del tiempo de promesa.

4. Conclusión

El segundo capítulo estudia el despliegue del tiempo de promesa fuera de Cuba. A través del análisis de la difusión de los motivos del poeta guerrillero y del horizonte mesiánico, mi estudio propone un acercamiento al mecanismo de anacronismo estratégico como respuesta a la tensión entre anticipación y futuro de la esperanza revolucionaria. Planteo que la poesía del tiempo de promesa ejecuta una praxis poética por la que ingresa elementos históricos en el terreno de la poesía para socializar su estilo y participar de la memoria cultural. Particularmente, se reorganiza el pasado según un ánimo de rebelión con particularidades de género, etnia y espiritualidad. Por un lado, la poesía escrita por mujeres interpela el discurso heroico asociado al perfil del poeta-guerrillero, presente en la poesía de Pablo Armando Fernández, Javier Heraud y Roque Dalton, y establece una genealogía poética femenina que restituye para la historia el lugar de la mujer en la lucha revolucionaria, como sucede en la poesía de Belkis Cuza Malé, Claribel Alegría y Gioconda Belli. Por otro lado, el tiempo de la promesa comprende una convergencia de *mýthos* y *poēsis* por la que la revolución se comprende en una estructura cíclica que asegura su renacimiento continuo, donde el futuro se puede historiar desde atrás, como dicen los versos de Cardenal del epígrafe de este capítulo. Según esta visión temporal se incorpora el repertorio precolombino en la poesía de Alegría, Cardenal y Arguedas para elaborar poéticas de resistencia impulsadas por el feminismo descolonial, la teología de la liberación y la utopía andina.

Capítulo III: El ocaso del tiempo de promesa

OJO COMPADRE

el oráculo no dicta la puntuación.

Nicanor Parra, *Artefactos*

Como desarrollé en el capítulo anterior, durante el tiempo de promesa se creó el perfil del poeta-profeta que se entendía como el mensajero de un porvenir prometedor que no sólo vaticinaba la revolución futura, sino que la imaginaba como una presencia de larga duración en espera de una nueva manifestación. A fines de los sesenta e inicios de los setenta, la figura del poeta-profeta entra en crisis debido a discrepancias respecto a la irrevocable realización de los fines de la revolución cubana. Su discurso emancipador dedicado a darle sentido al destino latinoamericano atraviesa obstáculos para reproducirse en otros contextos. Según Fredric Jameson es una simplificación concebir que los sesenta en el tercer mundo de fue un momento en el que por todo el mundo se rompían las cadenas del imperialismo clásico en olas turbulentas de liberación nacional (185). La imposibilidad de uniformizar el impulso revolucionario en la región se hizo evidente ante derrotas de las guerrillas en Perú (1965) y Bolivia (1967) que, consecuentemente, implicaron una evaluación de si la alternativa socialista en Latinoamérica era viable.

Mientras tanto, el gobierno cubano se vio desprestigiado por la creación de los campos de trabajo forzado para disidentes y homosexuales (UMAP) y la imposición del compromiso político mediante duras restricciones a la libertad artística e intelectual. La percepción de que la revolución cubana era un signo de transformación inminente a nivel continental pasó a ser fuente de sospecha. Fornet, por ejemplo, postula el año 1971 como punto de quiebre a partir del cual la esperanza en la revolución entra en crisis. Confluyen en

este año, entre otros factores, el fracaso de la zafra, el alineamiento con Moscú por la fragilidad económica, y la pérdida de legitimidad del liderazgo cubano en la superposición estética y política propiciada por el caso Padilla y su impacto internacional (*El 71* 112). Este episodio de la historiografía política y literaria puso fin a lo que Sorensen llamó república transnacional de las letras que reunió a una serie de escritores e intelectuales del continente que simpatizaban con la revolución cubana: “Latin America in the sixties encapsulates its predicament: a moment of hope and celebration produced a sense of multiple possibilities, only to reach closure and despair in its culmination” (3).

En este capítulo, analizo la poesía que manifiesta el tránsito del tiempo de promesa a un tiempo distópico, que da lugar a la estrategia de escritura que denomino anacronismo crítico. Mediante este recurso se exponen las condiciones de posibilidad de la producción poética en un contexto permeado por la incertidumbre de la Guerra Fría. Por un lado, analizo el perfil del poeta anómalo, falible y aquejado por un horizonte apocalíptico en la poesía de Heberto Padilla y Rodolfo Hinostroza. Por otro lado, me aproximo a la desintegración del impulso utópico en la poética precaria de Cecilia Vicuña y en el anti-mesianismo anárquico de Nicanor Parra. La poesía de estos autores plantea el reto de dialogar con la actualidad extraordinaria de la revolución. Destaca el desarrollo de una dimensión poético-visual, tanto en el simbolismo matemático- astrológico de Hinostroza, los objetos precarios de Vicuña y en los artefactos de Parra, que representa un lenguaje específico para inscribir la memoria del derrumbe de la promesa revolucionaria.

1. Videncia y anacronismo crítico

Según Bloch, el planteamiento utópico no tiene en cuenta al ser humano sólo en convivencia con las fuerzas subterráneas de sus deseos pasados, como Freud o Jung plantearon respecto a la subjetividad individual y colectiva; sino que también convive con fuerzas que presienten el

futuro: “en el presente, incluso en lo recordado, hay un impulso y una ruptura, una incubación y una anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser” (Vol.1, 35). En los capítulos anteriores demostré que la poesía del tiempo de promesa elabora una trayectoria retrospectiva que llamé anacronismo estratégico, que desemboca en una estructura temporal mítica en la que la revolución es una presencia intermitente cuyo retorno se anuncia como una profecía (Claribel Alegría, Ernesto Cardenal y José María Arguedas). En este capítulo estudio la trayectoria prospectiva del tiempo de promesa. Propongo entender las fricciones entre un presente en crisis y un futuro revolucionario prometido en términos de anacronismo crítico con el que se pone evidencia las condiciones en las que se inscribe la promesa revolucionaria en el presente y se señala su declive.

Para los autores estudiados como Nancy Morejón, Ernesto Cardenal y José María Arguedas, la visión poética da acceso a la realidad revolucionaria como la tierra prometida aún por explorar, pero ya conocida en el pasado. Desde su punto de vista, se afirmó la revolución como una presencia de larga duración. Sin embargo, los poetas disidentes del tiempo de promesa asumen su interpretación de la realidad revolucionaria desde las fisuras de una presentación atávica de la revolución. Su quehacer es el de un profeta anómalo que señala el anacronismo de las aproximaciones poéticas al tiempo revolucionario y quien hace del poema un lugar para comprender las propias condiciones de posibilidad de la escritura poética.

Didi-Huberman, inspirado en Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein, advirtió la inoperancia de dirigirse a las obras de arte según la eucronía temporal de correspondencia entre el artista y su tiempo: “Sólo hay historia anacrónica: es decir que, para dar cuenta de la ‘vida histórica’ ... el saber histórico debería aprender a complejizar sus propios modelos de tiempo, atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos a los *tempi* dislocados” (62). El

modelo de interpretación de la anacronía de Didi-Huberman se funda en una concepción de la memoria, donde el pasado se reconfigura y emerge en el presente como un síntoma marcado por el contexto donde sale a la luz. Como recalca la cita, se sugiere, fundamentalmente, el estudio de una pluralidad temporal que rebasa toda simplificación cronológica del tiempo. Como en los capítulos anteriores, este capítulo se aproxima a la historia anacrónica de heterogeneidad temporal vertida en la poesía del tiempo de promesa. Distintivamente, me centro la acción del anacronismo como dislocación temporal entre el presente y el futuro a propósito de los efectos de la promesa revolucionaria en la poesía. Planteo que la poesía escrita durante la crisis de los proyectos revolucionarios a fines de los sesenta e inicios de los setenta hace uso del anacronismo crítico para nombrar la precariedad de su lugar de enunciación y el trasfondo histórico que obstaculiza la formulación de la promesa.

2. Las polémicas de un mundo dividido

Como sostiene Gilman, la admiración internacional por la revolución cubana y la posterior agrupación alrededor de su causa generaron un sentimiento de pertenencia a una suerte de “familia intelectual latinoamericana” (103). No obstante, en la transición de la década del sesenta al setenta se dieron rupturas irreconciliables. La política cultural de esos años fue escenario de debates sobre la estética revolucionaria y el futuro deseado para Cuba y Latinoamérica. En el contexto de la Guerra Fría, Cuba y las naciones latinoamericanas negociaron los términos de sus proyectos revolucionarios. La soberanía de Cuba se hizo insostenible por la fragilidad de su economía y la amenaza bélica norteamericana, que ya se había manifestado en la invasión fallida a playa Girón en 1961 y la crisis de los misiles en 1962.

Durante los años sesenta, la imposibilidad del desarrollo económico en Cuba por una vía independiente se acentuó con el fracaso de la zafra en 1970. Cuba tuvo que incorporarse

al modelo de modernización soviético, como apunta Fornet: “La insostenible tensión con la Unión Soviética, las poco amistosas relaciones con China, el frustrado intento de abrir un nuevo frente en África, la derrota de la guerrilla en la América Latina, la difícil situación económica y el seguro triunfo de Richard Nixon en las elecciones norteamericanas de noviembre de ese año, fueron –según consenso de los analistas– algunas de las causas que empujaron a Cuba a acercarse a Moscú” (*El 71* 29). Esta coyuntura explica la exigencia del alineamiento ideológico de los intelectuales y la urgencia de que definieran cuál era la legítima producción cultural revolucionaria. Según Guerra, a fines de los sesenta y durante los setenta, la dimensión represiva de la política cultural de la revolución cubana se defendió en términos de protección interna y externa:

In these years, fighting the credibility of a U.S. supported counterrevolution for the sake of radical change and national sovereignty entailed defining exactly what ‘counterrevolution’ meant in ways that transcend the use of armed violence and entered the field of individual expression and identity...whenever state officials perceived the revolution in an acute state of war, *they often defined that war in ideological and cultural terms, not just military ones*. These moral crusades not only turned outward to fight their opponents to the death, but inward as well” (énfasis mío; “Beyond Paradox” 206)

Destaca la polémica que los intelectuales cubanos sostuvieron con Pablo Neruda en 1966. Como recuerda Gilman, el poeta chileno participó en el XXXIV congreso del PEN Club en Estados Unidos, después de veinte años de tener la entrada prohibida a ese país. Los escritores cubanos le dirigieron una carta abierta el 31 de julio de 1966 en la revista cubana *Granma*, donde se manifestó una férrea desaprobación de parte de artistas y críticos respecto a la proclividad de algunos intelectuales para alienarse (125,126). La carta fue firmada por diversas personalidades de la intelectualidad cubana, como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Graziella Pogolotti, Heberto Padilla, entre otros. El argumento consistía en que la

aprobación de invitación y visado norteamericano para Neruda era parte de una instrumentalización política como se hacía con otros escritores:

[...] en unos casos, porque tales izquierdistas han dejado de serlo, y se han convertido, por el contrario, en diligentes colaboradores de la política norteamericana y en otros, en que sí se trata de hombres de izquierda (como es el caso tuyo, y el de algunos participantes más del congreso) porque los Estados Unidos esperan obtener beneficios de su presencia, por ejemplo, hacer creer, con ella, que la tensión ha aflojado, hacer olvidar los crímenes que perpetran en los tres continentes subdesarrollados (y los que, están planeando cometer como en Cuba) y sobre todo, neutralizar la oposición creciente a su política entre estudiantes e intelectuales no sólo latinoamericanos, sino de su propio país. (Carpentier et al.).

Para los intelectuales cubanos, la preocupación principal era que la presencia de Neruda en Estados Unidos daba señales equivocadas en un contexto marcado por la guerra de Vietnam, las agresiones e intervencionismo norteamericano en Santo Domingo y el Congo, y la progresiva militarización reaccionaria de los gobiernos en Latinoamérica. De acuerdo con Fornet, este documento puede interpretarse a la luz de las contradicciones entre los partidos comunistas latinoamericanos y el gobierno de Cuba, como manifiesta el hecho de que el Che tratara de formar una guerrilla en Bolivia sin la participación del partido comunista de ese país (*El 71* 25). Asimismo, el comportamiento de Neruda era juzgado en consideración del agravante que significó que recibiera una condecoración del presidente peruano Fernando Belaúnde cuando el movimiento guerrillero en el Perú acababa de atravesar su momento más álgido bajo el mando de personas como Béjar, Luis de la Puente Uceda y Guillermo Lobatón. La carta recuerda, además, la muerte de Heraud ocurrida sólo tres años antes. Neruda respondió con la afirmación de su adhesión a la revolución cubana: “Ustedes parecen ignorar que mi entrada a Estados Unidos, al igual que la entrada de escritores comunistas de otros países, se logró rompiendo las prohibiciones del Departamento de Estado, gracias a la

actuación de los intelectuales de izquierda de Estados Unidos y en los demás países que visité mantuve mis ideas comunistas, mis principios inquebrantables y mi poesía revolucionaria” (“Respuesta”).

El reclamo público de lealtad y alineamiento recalca la radicalización de las expectativas del gobierno cubano, correspondientes a políticas de control que se venían implementando en Cuba. Según Guerra: “Beginning in the 1960s, public culture and performance of one’s ideological compliance with the state were the fields in which the state policed citizens’ collective ‘support’ of their leaders’ vision and conformity with such mandates as attending mass rallies, fulfilling labor demands (both paid and unpaid or ‘voluntary’ labor), as well as standards of personal austerity and self-denial” (“Beyond Paradox” 216). Debido a esta atmósfera muchos ciudadanos cubanos vieron en el exilio su única opción como es el caso de Guillermo Cabrera Infante, Ana María Simo, Reinaldo Arenas, entre otros.

Un momento clave de fricción entre los intelectuales y el gobierno cubano fue el llamado “Caso Padilla” (1971). En junio de 1959, el poeta Heberto Padilla, miembro de la generación del cincuenta, regresó de Nueva York a La Habana para colaborar con la revolución (Clark 88). Padilla junto a Guillermo Cabrera Infante y Carlos Franqui, simpatizantes por ese entonces de la revolución, se hicieron responsables del suplemento cultural *Lunes de Revolución*. Durante esta etapa, Padilla mostró signos de una tajante ruptura con la estética dominada por Lezama Lima quien, en ese entonces, según Padilla, determinaba el valor de las obras literarias. La colaboración de Padilla con el gobierno revolucionario continuó en 1960 cuando trabajó como jefe de corresponsales de *Prensa Latina* en Londres⁶⁷. En 1962 por encargo del gobierno cubano, viajó a la Unión Soviética para trabajar como corrector de estilo

⁶⁷ En 1961 se cerró *Lunes de Revolución* y se prohibió el documental P.M de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal, que dio origen a “Palabras a los intelectuales” (1961).

del semanario *Novedades de Moscú* (*La mala memoria* 91). Durante este viaje escribió *Fuera del juego*, el libro con el que recibió el *Premio Julián del Casal* en 1968, cuya polémica publicación fue la antesala de su detención en 1971. Este suceso expuso las exigencias que se planteaban desde Cuba al intelectual revolucionario latinoamericano. Fornet resume lo sucedido:

El encarcelamiento de Padilla era la culminación de una escalada iniciada cuatro años antes en las páginas de *El Caimán Barbudo*, cuando el poeta atacó con vehemencia la novela *Pasión de Urbino* y a su autor, Lisandro Otero, mientras ensalzaba *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, recién radicado en Londres. La premiación, al año siguiente, del poemario *Fuera del juego*, y el encono con que fue recibido y publicado por las autoridades de la UNEAC, desembocarían en los ataques de Leopoldo Ávila desde las páginas de *Verde Olivo*. (*El* 71 114)

En noviembre de 1968, Leopoldo Ávila, seudónimo de Luis Pavón Tamayo, escribió en *Verde Olivo* líneas de vituperio en contra de Padilla, Antón Arrufat y Virgilio Piñera (Díaz Martínez 163). Pavón fue responsable del periodo conocido como Quinquenio gris o Pavonato (1971-1976), que comprendió políticas institucionalizadas para el resguardo de la fidelidad a la revolución expresado en lineamientos de purga ideológica. Por ejemplo, durante el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura que tuvo lugar entre el 26 y 30 de abril de 1971 se concluye: “El Congreso estima que en la selección de trabajadores de las instituciones supraestructurales, tales como universidades, medios masivos de comunicación, instituciones literarias y artísticas, etc., [...] se tomen en cuenta sus condiciones políticas e ideológicas, ya que su labor influye directamente en la aplicación de la política cultural de la revolución” (Velazco 75). La instrumentalización de la producción intelectual avaló despidos y exclusiones, como la expulsión de Antonio Desquiron de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana en 1971, junto a Carlos Victoria y Rogelio Quintana (Velazco 77).

Padilla fue detenido el 20 de marzo de 1971. Por la misma fecha, otros desencuentros de carácter internacional fueron la detención del periodista francés Pierre Golendorf, acusado de trabajar para la CIA (Díaz Martínez 164) y la expulsión de Jorge Edwards, quien cumplía funciones diplomáticas en Cuba como representante del gobierno de Salvador Allende. Se corrió el rumor de que Padilla intentó presentar su novela *En mi jardín pastan los héroes* a Seix Barral por intermedio de Edwards para su publicación en el extranjero (*La mala memoria* 183)⁶⁸. Al saber de la situación de Padilla, un grupo de escritores publican la *Primera carta de intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro* el 10 abril de 1971 en *Le Monde*; firmada, entre otros, por Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Jean-Paul Sartre, Carlos Fuentes y Octavio Paz, simpatizantes hasta entonces del régimen cubano⁶⁹.

Este gesto representó una ruptura irreparable de la confianza en la revolución cubana en la opinión internacional y remeció las convicciones de intelectuales, como Julio Cortázar quien se retractó tras firmar la carta de repudio a la aprensión de Padilla. El 23 de mayo de 1971, Cortázar le escribe una carta a Haydeé Santamaría, directora de la Casa de las Américas, para reafirmarle su confianza en la revolución. Le adjunta su texto “Policrítica a la hora de los chacales” con el que deseaba disipar el equívoco en la prensa internacional (“Carta 23 de mayo 1971” 59). Cortázar denomina “chacales” a quienes creía que apoyaban la manipulación sistemática de la información sobre la realidad cubana desde Washington y que; por eso, diseminaban noticias sobre un supuesto ambiente represivo en Cuba. Enfatiza la

⁶⁸ Padilla recuerda que la palabra “pastan” del título de la novela podía representar una ofensa debido al apelativo de “Caballo” asignado a Castro. Ese fue el mismo motivo por el que se censuró el poema “Paseo a Caballo” de Virgilio Piñera, que en realidad no aludía a Castro porque fue publicado 1941 (195).

⁶⁹ Se puede consultar en los anexos.

A este pronunciamiento le siguió una segunda carta redactada por Vargas Llosa. Fornet añade que otras causas para la reacción internacional fueron el asesinato de un periodista y la detención de dirigentes estudiantiles y del presidente de la Federación Universitaria de Cuba (*EI* 71 197).

incapacidad de los intelectuales para juzgar una realidad de la que no son parte y a la que critican comparándola con idealizaciones a la medida de sus fantasías personales:

Y todo empieza por lo opuesto, por un poeta encarcelado,
por la necesidad de comprender por qué, de preguntar y esperar;
qué sabemos aquí de lo que pasa, tantos que somos Cuba,
tantos que diariamente resistimos el aluvión y el vómito de las buenas
conciencias,
de los desencantados, de los que ven cambiar ese modelo
que imaginaron por su cuenta y en sus casas, para dormir tranquilos
sin hacer nada, sin mirar de cerca, luna de miel barata con su isla paraíso
lo bastante lejana para ser de verdad el paraíso,
y que de golpe encuentran que su cielito lindo les cae en la cabeza (énfasis mío;
“Policrítica” 63)

Cortázar justifica el discurso prospectivo de la oficialidad cubana en el que sus acciones acertadas y equivocadas salvaguardaban un futuro de plenitud: “Revolución hecha de hombres, / llena estarás de errores y desvíos, llena estarás de lágrimas y ausencias / pero a mí, a los que en tantos horizontes somos pedazos de América Latina / tú nos comprenderás al término del día” (“Policrítica” 66). Se trata de una reiteración de fe en el tiempo de promesa que asume el precio a cambio de la lucha contra el “imperialismo”: “todos juntos iremos a la zafra futura, / al azúcar de un tiempo sin imperios ni esclavos” (“Policrítica” 67).

Luego de la captura de Padilla, circuló “Carta de Heberto Padilla al Gobierno Revolucionario”, donde reconocía “sus errores”. Según Martínez Díaz, esta misiva resultaba sospechosa, porque se le atribuía a alguien que no gozaba de su libertad (165). Días después, el 27 de abril de 1971, cuando fue liberado de prisión, Padilla dio una autocrítica en las instalaciones de la UNEAC, que fue una ampliación de la carta. En esa ocasión nombró y exhortó a otros escritores que eran potenciales enemigos de la revolución a secundarlo

públicamente con un mea culpa. Más tarde se supo que la autocrítica fue la condición que Padilla aceptó para salir de prisión (Franzbach 115). Según Eduardo Galeano, Padilla hizo uso deliberado de un discurso semejante al de los procesos en Moscú para llamar la atención de los liberales del mundo, y romper con la idealización de la revolución en Europa y mostrar que la epopeya romántica derivó en algo espantoso (Jorge Fornet 160-161). La confesión forzosa desilusionó a los admiradores de la revolución, porque su sola existencia era prueba de un contexto represor.

Años después, Padilla se refiere al hostigamiento que tuvo que soportar durante aquellos años: “el ataque es siempre mayor contra un escritor del mundo comunista, porque la gente quiere creer, quiere invertir en la esperanza, la gente no quiere recibir malas noticias de la esperanza... Los lúcidos tienen que separarse a la larga de la mentira ideológica y real de un proceso que ha traicionado, que ha deformado, que ha transformado el proyecto inicial” (Zapata 277). Así, Padilla afirma que detrás de las acciones en su contra se encontraba el rechazo al derrumbe del horizonte utópico revolucionario. El “Caso Padilla” implicó la acotación del significado de lo que era propiamente revolucionario para la oficialidad cubana y la intelectualidad latinoamericana. El libro *Fuera del juego* (1968), que apareció tres años antes de la prisión de Padilla, sintetizó poéticamente el ambiente represivo de la época y la vulnerabilidad de la poesía en un campo minado por discursos de absoluta sumisión, sospecha de deslealtad y control del discurso.

2.1. *Fuera del Juego* de Heberto Padilla y su crítica la ética sacrificial revolucionaria

El significado cultural del “Caso Padilla” se enriquece con la lectura de *Fuera del juego*, que el 22 de octubre de 1968 fue declarado ganador por unanimidad del *Premio Julián del Casal* convocado por la UNEAC, junto con la obra de teatro *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat. Los jurados del certamen fueron José Zacarías Tallet, César Calvo, Manuel Díaz

Martínez, John Michael Cohen y José Lezama Lima. Posteriormente, el comité director de la UNEAC declaró que estaba en desacuerdo con los libros premiados y que los consideraba ideológicamente contrarios a la revolución (*Fuera del juego* 5). Según su juicio, *Fuera del juego* fue una crítica en desmedro de los fines de la revolución, cuyo anti-historicismo individualista eludió las demandas colectivas del pueblo cubano (*Fuera del juego* 8). Aunque los libros fueron publicados, su circulación fue escasa en Cuba y los autores no recibieron el premio monetario, ni el viaje a Moscú que estipulaban las bases del certamen (Díaz Martínez 162)⁷⁰. En contraste, el fallo de los jurados afirmó la calidad de *Fuera del juego* y su dominio de recursos expresivos:

En lo que respecta al contenido, hallamos en este libro una intensa mirada sobre los problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la memoria... Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que los somete la época, el hombre actual tiene que *situarse*, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución y adopta la actitud esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente (19 *énfasis del original*).

El jurado consideró *Fuera del juego* como un libro crítico, pero no contrarrevolucionario. Padilla señaló en sus memorias que el libro se produjo en un contexto que ya le era hostil. Indicó que participó en el certamen poético, porque era la única “opción literaria y política” para que su “ostracismo tuviera una verdadera razón de ser” (182). El destino de *Fuera del juego* está ligado a la urgencia de redefinir el sentido de pertenencia del poeta en la sociedad revolucionaria. Para los miembros de la UNEAC desde su título el libro: “deja explícita la autoexclusión de su autor de la vida cubana” (*Fuera del juego* 7). Sin

⁷⁰ Sin embargo, el libro circuló fuera de la isla con éxito, como fue el caso de su edición francesa de 1969 de la editorial Du Seuil, traducido por Claude y Carmen Durand. Este hecho recrudeció las reacciones del oficialismo hacia Padilla, pues la búsqueda de publicación en el exterior se entendió como una traición al régimen.

embargo, Padilla afirma que el tema del libro es la historia (*La mala memoria* 170). Padilla planteó una perspectiva transnacional con la que sincronizó la memoria cubana con la memoria soviética. Su estrategia fue redefinir poéticamente la historia cubana reciente desde una mirada crítica, como muestra el poema “En tiempos difíciles”:

A aquel hombre le pidieron su tiempo
para que lo juntara al tiempo de la Historia.

Le pidieron las manos,
porque para una época difícil
nada hay mejor que un par de buenas manos.

Le pidieron los ojos
que alguna vez tuvieron lágrimas
para que contemplara el lado claro
(esencialmente el lado claro de la vida)
porque para el horror basta un ojo de asombro. (23)

Este poema se publicó antes en *Casa de las Américas*, N° 42 sin inconvenientes y otros poemas del conjunto aparecieron en otras publicaciones periódicas extranjeras favorables a la revolución. Sin embargo, el comité de la UNEAC observó que este poema, como otros del libro resultaban problemáticos: “realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significan una resistencia del hombre a convertirse en combustible social” (8). Este comentario refleja una posición afín al marxismo clásico: “No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia” (Marx 5). La incomodidad que el poema causa reside en la imagen hiperbólica del sacrificio militante que, según el materialismo dialéctico, se inserta en las contradicciones sucesivas que desemboca en la victoria de la revolución. En palabras de Marx, este momento culminante sucede cuando: “las

fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes o ... con las relaciones de producción dentro de las cuales se habían estado moviendo hasta ese momento” (5). Por su parte, la interpretación poética de Padilla plantea que el materialismo histórico propone un modelo sacrificial en el que el tiempo del individuo es absorbido por el tiempo revolucionario. Este desencuentro temporal corresponde al anacronismo crítico, que se enfatiza mediante la parsimonia rítmica con la que el yo acepta su inmolación progresiva.

Le pidieron sus labios
resecos y cuarteados para afirmar,
para erigir, con cada afirmación, un sueño
(el-alto-sueño)
le pidieron las piernas,
duras y nudosas,
(sus viejas piernas andariegas)
porque en tiempos difíciles
¿algo hay mejor que un par de piernas
para la construcción o la trinchera?
Le pidieron el bosque que lo nutrió de niño,
con su árbol obediente.

Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros.

Le dijeron
que eso era estrictamente necesario.
Le explicaron después
que toda esta donación resultaría inútil
sin entregar la lengua,
porque en tiempos difíciles

nada es tan útil para atajar el odio o la mentira. (23)

La imagen poética de sacrificio infunde un carácter distópico a la revolución, porque evoca el momento en que la utopía como afirmación de libertades se convierte en su opuesto⁷¹. La impasible entrega corporal que se formula irónicamente en el poema puede leerse como la fidelidad incondicional, que el discurso oficial intenta conciliar con la libertad de discurso. Por ejemplo, los miembros de la UNEAC indican que la revolución no pretende eliminar la crítica, ni exige la pura apología sin criterio: “pero el intelectual que se sitúa críticamente frente a la sociedad debe saber que, *moralmente, está obligado a contribuir también a la edificación revolucionaria*” (énfasis mío; 9). Por lo que se deslegitima todo discurso disidente, como expresó enfáticamente Castro en 1961 en “Palabras a los intelectuales” donde se refirió a las libertades creativas en función del apoyo a la revolución: “aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tiene oportunidad y tiene libertad para expresarse... Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir” (85).

En el poema “En tiempos difíciles”, la acumulación de entregas (las piernas, el corazón, los hombros, la lengua, etc.) alude a la sumisión que se esperaba del individuo comprometido con el “alto-sueño”. La metáfora del sueño para la sociedad comunista deseada es reconocible en la tradición marxista. Como recuerda Bloch, Lenin señala que: “La escisión entre el sueño y la realidad no es perjudicial, siempre que el que sueña crea seriamente en su sueño, siempre que observe atentamente la vida, siempre que compare sus observaciones con sus quimeras y siempre que labore concienzudamente en la realización de

⁷¹ “Distopía” suele usarse para las utopías fracasadas del del siglo XX que derivaron en totalitarismos, caracterizados por el uso excesivo de violencia e intolerancia. El totalitarismo se define como un régimen “defined by extreme coercion, inequality, imprisonment, and slavery. Often this is described as some concept of collectivism run wild, though some include conformist tendencies in liberal societies which encourage egalitarian repression and intolerance” (Gregory Claeys; 6)

lo soñado. Si se da un punto cualquiera de contacto entre el sueño y la vida, puede decirse que todo está en orden” (Vol. 1, 34). Para Bloch, la utopía está formada por este tipo de sueños que expresan su fuerza durante la vigilia. En contraste, Padilla realiza una presentación distópica de la revolución al otorgarle al “alto-sueño” un sentido de pesadilla mediante la imagen del desmembramiento del sujeto. Este poema se convierte en un comentario poético de la impresión que tuvo Padilla a su retorno de Europa cuando percibió que la represión y el temor se filtraban en la cotidianidad de los cubanos: “La Habana que encontré en 1967 estaba dominada por la reserva y por el miedo” (*La mala memoria* 179).

El poema concluye: “Y finalmente le rogaron / que, por favor, echase a andar, / porque en tiempos difíciles / ésta es, sin duda, la prueba decisiva” (24). Estas líneas recuerdan el poema “Masa” de Vallejo: “Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre, échose a andar...” (457). Padilla ofrece una lectura descreída en la que se cuestiona el valor del sacrificio a favor de ideales revolucionarios. Mientras Vallejo transmite confianza en el poder colectivo para resucitar a un miliciano español republicano, Padilla otorga un rol opresor a la voz colectiva, que exige la resurrección a quien ya entregó todo a la causa revolucionaria. Padilla inquiere nuevamente sobre la legitimidad del sueño revolucionario en el poema “Los hombres nuevos”:

Cuando los últimos disparos
resonaban en el turbio canal,
y a través de los vidrios deshechos
se empezaba a borrar el humo negro;
miramos, anhelantes,
sin advertir siquiera
que junto a la caserna abandonada,
bajo los parapetos corroídos

por la sangre y la lluvia,
ellos habían crecido
(sus ojos y sus manos y sus pelos)
y salían gritando hacia el jardín desierto:

‘¡La vida es este sueño! ¡La vida es este sueño!’

Pero la vida, ¿era este sueño?
¿De verdad que pensabas en serio mi viejo
calderón de la barca, que la vida es un sueño? (98)

Para la oficialidad revolucionaria, el sacrificio del hombre nuevo constituía su redención del pasado reaccionario que aún permanecía en el ambiente. Este lenguaje impregnado de un sentido religioso tiene un lugar central en el pensamiento guevarista, como puede observarse en “Socialismo y el hombre en Cuba” (1965): “Sabemos que hay sacrificios delante nuestro y que debemos pagar un precio por el hecho heroico de constituir una vanguardia como nación...Todos y cada uno de nosotros paga puntualmente su cuota de sacrificio, conscientes de recibir el premio en la satisfacción del deber cumplido, conscientes de avanzar con todos hacia el hombre nuevo que se vislumbra en el horizonte” (22). En un sentido teleológico, se prioriza la virtualidad del futuro revolucionario en detrimento del presente, que debe ponerse al servicio del sueño futuro. El ahora se convierte en un sueño ordinario y un mero espejismo del sueño mayor cuya realización se espera.

El anacronismo crítico en el poema “Los hombres nuevos” interpela la visión prospectiva del discurso oficial que constreñía el campo de acción del sujeto revolucionario. Según Padilla, para el gobierno cubano “1) Se trataba de casos excepcionales de los que no se podían derivar conclusiones, 2) Para admirar la situación actual [de Cuba] debía comparársela con la situación anterior a la revolución, y 3) Lo deplorado eran males

provisionales en comparación a un prominente bienestar futuro. Por lo que el aparato represivo resultaba ser la forma que la Historia adoptaba para alcanzar la nueva sociedad” (*La mala memoria* 162). En “No fue un poeta del porvenir” responde poéticamente a este planteamiento:

Dirán un día:

él no tuvo visiones que puedan añadirse a la posteridad.

No poseyó el talento de un profeta...

Definitivamente él no fue un poeta del porvenir.

Habló mucho de los tiempos difíciles

y analizó las ruinas,

pero no fue capaz de apuntalarlas. (énfasis mío; 109)

El irónico que el tono de autoacusación de este poema y otros más del volumen sigan una lógica semejante a la que Padilla hizo extensivamente de sí mismo en su autocrítica. El poema sugiere que el poeta rechaza asumir la función de poeta-profeta y, más bien, se hace portador de un discurso contrarrevolucionario que se remite a la crisis de su contemporaneidad. La alusión al poema “Tiempos difíciles” resalta la intención del hablante poético de concentrar su lenguaje en el presente de privaciones e interpretar la historia desde ahí:

No develó ni siquiera un misterio.

No fue la primera ni la última figura de un cuadrivio.

Octavio Paz ya nunca se ocupará de él.

No será ni un ejemplo de los ensayos de Retamar...

No hubo nada extralógico en su lengua

Envejeció de claridad.

Fue más directo que un objeto. (109)

De acuerdo con Retamar la dimensión revolucionaria del trabajo literario consistía en: “crear un arte de la mayor calidad posible que responda orgánicamente a las exigencias del proceso revolucionario. Pero desde luego, un arte de la revolución sólo pueden crearlo los revolucionarios, y el problema queda pues centrado en la condición revolucionaria de los artistas” (Benedetti *Los poetas* 208). En contraste, Padilla niega la exclusividad de la categoría revolucionaria para agotar la definición del poeta que habita la revolución. Su lucidez no apela a la clarividencia, sino al juicio desenfadado sobre los aspectos distópicos de las medidas para mantener y realizar la promesa revolucionaria. Por ejemplo, Padilla hace referencia a los efectos negativos de la Guerra Fría en el panorama internacional, que tuvieron su máxima expresión en el uso de armas de destrucción masiva, como se observa en “La sombrilla nuclear”:

3

De la adivinación,
de la pequeña trampa de la inmortalidad,
vivieron los antiguos;
y nosotros somos su porvenir y continuamos
viviendo de la superstición de los antiguos.
Nosotros somos
el proyecto de Marx, el hedor de los grandes
cadáveres
que se pudrían
a la orilla del Neva
para que un dirigente acierte o se equivoque,
o para que me embarque y rete a la posteridad
que me contempla
desde los ojos de un gerente
que ahora mismo

leyó mi nombre de funcionario
en su tarjeta de visita. (65)

El campo semántico del poema alude esquemáticamente a la continuidad del pensamiento utópico desde el Platonismo de la Antigüedad, que pasa por las aspiraciones de trascendencia del pensamiento cristiano católico, y se redefine en la esperanza de la utopía comunista. En contraste, Padilla elabora una imagen apocalíptica en la que los cadáveres a orillas del río Neva connotan el legado de terror del régimen estalinista y el posible futuro de destrucción nuclear. Padilla señala sobre el régimen soviético: “La Unión Soviética que tuve la oportunidad de conocer a partir de 1962 era un país entregado al rito de enterrar y desenterrar cadáveres en medio de una angustia y rabia y una exaltación esperanzada, y al mismo tiempo temeraria; pero aún prevalecían la reserva y el miedo” (*La mala memoria* 159). Padilla manifiesta que el proyecto socialista soviético no se veía más como un modelo, sino como una advertencia de que la crueldad totalitaria se podía reproducir en otros contextos: “Moscú fue una experiencia decisiva...donde las libertades aparentes eran más importantes que las reales. En definitiva, hoy puedo definir la libertad de cualquier país en términos modestos: libre es el Estado que no cierra las fronteras de los que quieren vivir de otro modo” (167). Padilla resalta la vigilancia y el castigo a posturas disidentes en la Unión Soviética para deslegitimar el proyecto socialista en Cuba por comparación y señalar las amenazas de la Guerra Fría para la producción poética: “¿De qué lado caerá algún día mi cabeza? / ¿Cuánto dará la CIA por la cabeza de un poeta, / vivo o muerto? (69). La mención a la CIA recuerda las tensiones culturales expresadas a nivel mundial. Como apunta Franco, esta agencia estadounidense de alcance internacional creada en 1947 se involucró en la promoción cultural encubierta, que generó un clima de paranoia y sospechas de conspiración de ambos lados del telón de acero (*The Decline* 44)⁷².

⁷² Uno de sus procedimientos desde 1953 fue el financiamiento de revistas que en rechazo de los discursos nacional-populistas alentaron el universalismo y la autonomía literaria, como Cuadernos por la libertad de la

El título del poema “Sombrilla nuclear” de Padilla connota paradójicamente la protección fallida de los gobiernos; sobre todo, en consideración de la llamada crisis de los misiles o crisis de octubre. La Guerra Fría fue en realidad un eufemismo para diversos grados de hostilidad desde fines de la Segunda Guerra Mundial y el final de los años ochenta. La supuesta no agresión promovida internacionalmente fue impugnada; por ejemplo, por Fidel en el cierre de Congreso Cultural de La Habana (1968): “Ya en tiempos de la Crisis de octubre –argumentaba, trayendo a colación un momento de particular fricción entre las dirigencias cubana y soviética- no llamó verdaderamente la atención ... el hecho de que cuando verdaderamente la paz estuvo en peligro [y] el mundo entero estuvo al borde de una guerra nuclear, no vimos en Europa ... grandes movilizaciones de masa” (Jorge Fornet 24). Las tensiones internacionales son determinantes para la comprensión de lineamientos políticos y culturales en la época. Padilla inserta esta contienda en el imaginario de *Fuera del juego*. Utiliza la imagen de la Unión Soviética para proyectar sus preocupaciones sobre Cuba y su política cultural. Desde esta perspectiva, el poema “El abedul de hierro” se convierte en una advertencia:

En los bosques de Rusia
yo he visto un abedul.
Un abedul de hierro,
un abedul que lanza como los electrones
su nudo de energía y movimiento...
En los bosques de Rusia
yo he visto ese abedul.
En él están todas las guerras,
todo el horror,

cultura (1953) dirigido por Julián Gorkin y Mundo nuevo (1965) a cargo de Emir Rodríguez Monegal (The Decline 31-32).

toda la dicha.
Un abedul de hierro
hecho a prueba de balas y de siglos.
Un abedul que sueña y gime.
Que canta, lucha y gime.
Todos los muertos que hay en Rusia
le suben por la savia. (82,83)

El follaje del abedul, que podría ser su potencia protectora, funciona como un elemento aterrador que simboliza el sacrificio de su pueblo. Hablar de Cuba a través de la referencia a la Unión Soviética fue para Padilla una forma de hacer visible las relaciones polémicas entre los dos países. Por ejemplo, Padilla subraya en sus memorias que aunque los soviéticos negaran públicamente el legado estalinista respaldaban el autoritarismo de Castro y, por tanto, su cambio era superficial: “El XX Congreso abrió para la Unión Soviética una etapa de rectificaciones que el mundo entero aplaudía; pero los aplausos dados a Fidel legitimaban el estilo autoritario de Stalin con el pretexto de que el enemigo estaba a noventa millas y acechando la más mínima fisura en la unidad nacional” (*La mala memoria* 153). El escritor Díaz Martínez sostuvo al respecto: “Por aquellas fechas llegaban noticias a Cuba acerca de brotes de disidencia entre los intelectuales de países del Este, sobre todo de la Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia, y los dueños del poder en Cuba decidieron poner sus barbas en remojo -nunca mejor dicho lo de las barbas- curarse en salud. Esto explica la desmesurada importancia que le dieron al premio de Padilla” (162). Ante ese tipo de temores de política internacional, resultaba escandaloso que Padilla hiciera referencia a la precaria libertad de discurso en la Cuba revolucionaria y que intentara dismantelar la ética sacrificial de los “tiempos difíciles”⁷³.

⁷³ La intolerancia se da en un contexto en que, como explica Gilman, se desarrollaba una tendencia anti-intelectualista que fue una posición adoptada por la fracción de los intelectuales revolucionarios para eliminar el conflicto que generaba respaldar al intelectual crítico de la sociedad y se oficializó una nueva identidad de

En ese sentido, el título *Fuera del juego* connota la intención de crear un aparato metapoético, donde los poemas permitan pensar las condiciones de posibilidad de la poesía en un mundo ideológicamente dividido, como se observa en el poema “Fuera del juego”: “¡Al poeta, despídanlo! / Ese no tiene aquí nada que hacer. / No entra en el juego. / No se entusiasma. No pone en claro su mensaje” (59). Lo que exasperó más a quienes se opusieron a la premiación de *Fuera del juego* fue la sutileza del tratamiento figurado de la realidad revolucionaria, así como el rechazo del modelo de poeta-profeta que debía cantarle al porvenir exitoso de la revolución, como muestra el último poema del libro.

Y ahora,
vámonos, cuervo, no a fecundar la cuerva
que ha parido
y llena el mundo de alas negras.
Vámonos a buscar sobre los rascacielos
el hilo roto
de la cometa en el trípode viejo del artillero. (“Vámonos, cuervo”110)

El poema propone retomar el juego en sentido pleno, lejos del juego político. Padilla se sirve de la imagen de la cometa que no puede elevarse porque la guerra la ha dañado. El trípode del viejo artillero ha frenado el juego de los niños, pero el hilo puede volver a encontrarse. Este poema proclama el libre ejercicio del juego poético sin restricciones de la política. Este es el legado de Padilla para las generaciones poéticas futuras, porque como afirma Yoandy Cabrera: “Heberto Padilla inaugura en medio de la efervescencia política de los años sesenta el cuestionamiento al archiheroísmo, al sacrificio” y promueve “la mirada crítica e irónica ante el legado histórico y revolucionario” (279). Por mi parte, considero que

intelectual revolucionario subordinado a la dirigencia política revolucionaria (30). La que fue en su momento una posición crítica se tornó autocrítica, de autovigilancia y control de los propios pares. Este discurso contrapuso al hombre acción y al hombre del pueblo frente al intelectual: “El antiintelectualismo es una vituperación que traduce en términos de superioridad la serie política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria” (166).

Fuera del juego despliega el anacronismo crítico que muestra la asimetría entre la promesa y la coyuntura distópica del presente revolucionario. Aporta al lenguaje poético del tiempo de promesa la ruptura con el perfil del poeta-profeta y se atreve a señalar la crisis de su contexto de escritura.

2.2. Tiempo distópico y el exilio cubano

La transformación del tiempo de promesa en tiempo distópico en Cuba se produce por el endurecimiento de medidas de control social. La coerción autoritaria se expresó en formas de segregación social, como la creación de las UMAPs, que fueron la mayor expresión de intolerancia en la etapa de represión⁷⁴. Sierra Madero subraya que la existencia de las UMAP mostró que: “el proyecto de creación del ‘hombre nuevo’ implementado en los años sesenta [fue]... un ejercicio ‘totalitario’ de depuración y homogenización social” (“El trabajo” 310). Otro de los mecanismos estatales de control, fue la proliferación de informantes que mermó el tejido social cubano al sembrar la desconfianza mutua e instalar una atmósfera de vigilancia. Reinaldo Arenas (1943-1990), uno de los escritores que sufrió las graves consecuencias de la función policíaca de la población civil, señala: “De las cosas más terribles que había logrado el castrismo, romper los vínculos amistosos... y convertir a nuestros mejores amigos, en policías” (180). La certeza de estar en un ambiente hostil lo llevó a buscar alternativas para la publicación de sus libros en el extranjero y, finalmente, lo condujo al exilio.

⁷⁴ En una entrevista para Abel Sierra Madero, María Elena Solé, psiquiatra y profesora, fue miembro del equipo de investigación creado por el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR) para la investigación y “rehabilitación” de homosexuales recluidos en las UMAP en 1966. Ella reconoce que la existencia de las UMAPS era secreto de estado y afirma que en esos espacios también hubo personas no homosexuales, porque no fueron reclutados expresamente por su orientación sexual. Su trabajo se limitaba a la población homosexual y tenía por finalidad “reincorporarlos a la vida social” según las normas de la “nueva” Cuba (“Lo de las UMAP” 358).

Arenas se unió a las fuerzas revolucionarias cuando su victoria estaba cerca. Recibió instrucción para trabajar en la administración de granjas del estado, pero tras impresionar al jurado de un concurso de narración pasó a trabajar en el área cultural del gobierno; primero, en la biblioteca nacional y; luego, entre otras entidades, en la UNEAC. La calidad de su escritura le valió una mención en el premio de la UNEAC de 1965 por su novela *Celestino antes del alba*, que en 1969 obtuvo el Premio Medici (Francia). En 1968 obtuvo una mención en dicho concurso por su novela *El mundo alucinante*. Sin embargo, su estilo de vida, su homosexualismo y la irreverencia de su escritura lo hizo blanco de persecución. Entre sus varios padecimientos, fue acusado de contrarrevolucionario y recluido en la cárcel el Morro (1974-1976): “Debo confesar que nunca me recuperé de la experiencia de la cárcel; creo que ningún preso se recupera de eso: Vivía lleno de terror y con la esperanza de poder escaparme de aquel país un día” (295). Se exilió en Estados Unidos en 1980 durante el conocido éxodo de Mariel. El exilio fue para él una vía para recuperar su humanidad perdida durante el presidio y la persecución sufrida en Cuba. A continuación, exploro su poemario *El Central* para dilucidar cómo su escritura procesa la experiencia distópica de la revolución mediante el uso del anacronismo crítico en su poesía.

2.2.1 Generación Mariel

Después de su arribo a Miami, Arenas participa de la creación de *Mariel Revista de Literatura y Arte* (1983-1985), que fue símbolo cultural para el éxodo de refugiados que en 1980 salieron del puerto de Mariel, Cuba, rumbo a Estados Unidos. Estuvieron a cargo de su dirección: Juan Abreu, Reinaldo Arenas y Reinaldo García Ramos; del consejo editorial: Carlos Victoria, Luis de la Paz, Roberto Valero, René Cifuentes; y tuvieron la asesoría de la escritora y antropóloga Lydia Cabrera. En sus páginas destacaron autores exiliados y quienes,

con un lugar prominente en la cultura cubana, no habían sido lo suficientemente apreciados debido a motivaciones políticas.

Mariel fue el síntoma de la crisis política y social en Cuba. Luego de dos décadas tras el triunfo del Movimiento 26 de Julio, un ómnibus irrumpe en la embajada de Perú en La Habana y quienes se encontraban dentro proceden a pedir asilo político. Prontamente, se les suman miles de cubanos dispuestos a todo para lograr un permiso para salir del país. Ante la presión internacional, el gobierno facilitó su salida. Más de 125 000 cubanos llegaron a Miami entre la primavera y el verano de 1980. El exilio de Mariel constituyó una tercera ola de migración a Estados Unidos, cuyos antecedentes fueron:

The first migration wave (1960-1964), identified as the “Golden Exile,” brought to the United States 174,275 of Cuba’s elite (Bach, 1980). This group of Cubans consisted primarily of upper-middle class professionals who were forced to exit the island for political reasons. The second migration wave (1965-1974), referred to as the “petite bourgeoisie,” allowed for the exiting and relocation of Cuba’s working class labor force (e.g., skilled and semi-skilled employees). (Manny González, et al.; 142)

Con el éxodo de Mariel Se modificó el perfil de las personas que podían salir de la isla, pues se restringió el permiso para quienes padecían trastornos mentales, homosexuales y excarcelados. En la editorial del primer número de la revista *Mariel* se exhorta a la comprensión de los “motivos de esa criminalidad y esa demencia” (1). El perverso criterio selectivo que determinó quienes abandonarían Cuba alentó la idea de que el gobierno revolucionario realizaba una purga social y se desvió la atención respecto a que el éxodo fue resultado del rechazo de los ciudadanos al régimen. Debido al perfil social favorecido para el exilio, se modificó negativamente la percepción internacional del cubano que abandonaba la isla y se estimuló la hostilidad de la población norteamericana para quienes, en las olas migratorias anteriores, los cubanos eran considerados inmigrantes de lujo.

La migración masiva del Mariel fue corolario del doloroso tránsito de la promesa revolucionaria hacia la distópica realidad de la represión y la discriminación. Carlos Ripoll señala que este contexto marcó la experiencia de la generación Mariel: “El éxodo es el suceso más sonado de los últimos años, el que más ha conmovido a los cubanos de ambas orillas, y el que ha puesto más en evidencia la crisis del pasado inmediato de la nación y la voluntad en ella de un cambio” (30). En el poema “Straits of Florida” de Roberto Valero, publicado en el primer número de *Mariel* puede observarse el deseo del exilio en Cuba y los fantasmas que sacaba a la luz:

¡Oh Dios!;Qué inquietud tan perenne!
Te pido por los próximos,
por los que ahora mismo planean cruzar ese montón de aguas
que nos pusiste al norte de la isla.
Señor, si ves alguna niña rubia,
ancianos, casi locos,
jóvenes silenciosos que se trepan
a la esperanza de un árbol muerto,
no los dejes caer,
son mis amigos Dios,
mis padres,
la niña es mi mejor poema,
es toda la nación huyéndole al desgarró,
a tu ausencia,
y lo profundo azul alumbra rojo:
desvelado coral de abierta sangre (1982)

El poema invoca las preocupaciones del sujeto exiliado por quienes no han logrado salir de Cuba pero que lo anhelaban. También, permite percibir la tensión ocasionada por la fragmentación de la comunidad afectiva del exiliado, que ha dejado atrás a su familia y a sus

amigos. El poema da cuenta del ansia de superar los riesgos del viaje para liberarse del dolor y la precariedad. La metáfora para la poesía de la niña atrapada en la isla sugiere la espera de un contexto más propicio para el desarrollo de la escritura. Esta visión emancipadora para el ejercicio literario se reitera en la revista *Mariel*, donde se señala la voluntad de exaltar la libertad en todos sus aspectos, porque significaba una respuesta a las drásticas restricciones de las prácticas culturales en Cuba: “En los países totalitarios perfectos el arte público (el único autorizado) se limita a desarrollar una tesis partidista, la tesis del estado, que culmina en un final esperado, impuesto y sobreentendido” (1). El exilio significó un ambiente liberador que permitió a la generación del *Mariel* y a Arenas, en particular, ajustar cuentas con el pasado vivido en el contexto revolucionario.

2.2.2 *El Central* y el anacronismo crítico

El Central, escrito en 1970, es un conjunto en verso libre y prosa poética que hace un recorrido transhistórico por los episodios de dominación en Cuba desde el pasado colonial, pasando por la esclavitud, hasta la represión del régimen de Castro. El título hace referencia a su contexto de escritura, pues refiere a la experiencia de Arenas en una plantación cañera. Alrededor de 1970, durante la zafra de los diez millones de toneladas de azúcar, fue enviado al Central Manuel Sanguily en Pinar del Río para contribuir con el corte de caña. Las condiciones de escritura de este libro, según Juan Abreu, fueron determinantes: “Porque estamos seguros de que el sitio donde se ataca definitivamente al hombre en su misma esencia, es el único lugar posible para su más genuina expresión. Por eso, este poema es, entre otras cosas, una glorificación de lo único que le queda a los cubanos, el ciego deseo de continuar vivos” (24). Sobre su experiencia en la plantación, Arenas señala en *Antes que anochezca*:

La situación era, realmente, desesperante. No es posible, para quien no lo haya vivido, comprender lo que significa estar a las doce del día en un cañaveral cubano y vivir en un barracón como los esclavos. Levantarse a las cuatro de la madrugada y coger una mocha y una cantimplora con agua y partir en una carreta y trabajar allí todo el día, bajo un sol restallante, dentro de aquellas hojas cortantes de los cañaverales que producen una picazón insoportable. Entrar en uno de aquellos sitios era entrar en el último círculo del Infierno. (154)

En la sección “Manos esclavas”, Arenas invoca simultáneamente el contexto colonial y revolucionario a través de una figura de autoridad que domina a las “manos esclavas”. Su poder se despliega con la complicidad de la iglesia católica durante la época de dominio español y mediante el discurso nacionalista revolucionario en el siglo XX, “en nombre de la patria y sus sagrados principios” (13). Además, Arenas introduce la presencia transhistórica del ethos militar como eje de opresión: “Mire qué bien marchan, comandante —Mire usted qué ritmo, qué ánimo, qué disciplina— Y el Gran Cacique, vasto y ventrudo, grasiento y barbudo, mira y sonríe” (14). Mediante la imagen del Cacique, el poema se remonta a sistemas de dominación prehispánicos y traza un paralelismo entre las ceremonias bélicas precolombinas con los rituales militares en el contexto revolucionario. Esta conexión se subraya con el adjetivo “barbudo”, que recuerda a los guerrilleros de la Sierra Maestra y, en última instancia, a Fidel Castro.

Arenas enfatiza que las ceremonias militares configuran un mecanismo de control en Cuba, usando términos Marxistas: “detrás de todas esas fiestas públicas. Detrás de todo desfile, himnos, despliegue de banderas y elogios. Detrás de toda ceremonia oficial, se esconde la intención de estimular tu coeficiente de productividad y de explotarte. Esto me lo dijo Carlos Marx... marchándose apresurado tras los fondillos de los niños-militares que integraban la retaguardia” (15). Arenas, expresa su crítica sobre las celebraciones organizadas por el estado con fines estratégicos, de dominio ideológico. De forma similar, en sus

memorias resalta la magnitud de los carnavales que le siguieron al fracaso de la Zafra de los diez millones, que interpretó como distracción para la población respecto a lo que significaba este hecho para el país: “El país, absolutamente arruinado, era ahora la provincia más pobre de la Unión Soviética” (*Antes que anochezca* 158).

La mirada retrospectiva de Arenas sigue la lógica del anacronismo crítico para identificar factores de larga duración en la historia cubana que condujeron al presente y lo inhabilitaron para la proyección hacia la promesa revolucionaria. Como ha notado Ortega, para Arenas, rehacer la historia desde la ficción significa inventarla en el derroche de la palabra y vivirla con la libertad que le había sido negada (*Una poética* 207). *El Central* utiliza la capacidad de la poesía para establecer relaciones no cronológicas con el fin de interpretar críticamente la crisis del presente distópico revolucionario: “Pero debo decirles que los distinguidos caballeros que sus Serenísimas Majestades han elegido para implantar la gracia y el consuelo de Dios en estas regiones no cumplen cabalmente las nobles encomiendas impuestas por sus Dignidades. Ellos llegan y no se preocupan por implantar esos consuelos, sino por investigar a palos dónde están los tesoros” (“Las buenas conciencias” 20). Arenas retoma un lenguaje semejante al memorial de agravios de la época colonial, que se entiende como el testimonio de los efectos perdurables de la dominación colonial y su importancia como factor determinante en el desarrollo histórico latinoamericano (Enrique Dussel, et al.; 10). Arenas incorpora preocupaciones respecto a la disminución de la población indígena: “Y tanto ha sido el furor desatado, la innecesaria violencia y la codicia, que ya de esta raza original que no necesitaba de telas ni de leyes para ser pacíficos y vivir, quedan muy pocos, Señor. Unos murieron de hambre, otros de trabajo y muchos de viruela (plaga que también trajimos nosotros)” (“Las buenas conciencias”; Arenas 20). Sus observaciones son semejantes a las de Bartolomé de las Casas: “y por las crueldades de un español muy tirano que yo conocí se ahorcaron más de docientos indios. Pereció desta

manera infinita gente. Oficial del Rey hobo en esta isla que le dieron de repartimiento trecientos indios y a cabo de tres meses había muerto en los trabajos de las minas los docientos y setenta... así asolaron y despoblaron toda aquella isla” (*Brevísima relación* 40).

A pesar de esta semejanza con el memorial de agravios de la temprana modernidad, en *El Central Arenas* va más allá del entendimiento de la experiencia (neo) colonial como la enumeración de humillaciones, porque emplea un enfoque histórico descolonial, definido por Enrique Dussel como el registro de múltiples voces, acciones y sueños que han contribuido a modelar la expresión colectiva de la rebelión política contra agresiones externas, discriminación, marginalidad y desigualdad social (10). En Arenas, la pluralidad de la resistencia frente a la segregación (neo) colonial registra las contradicciones en el discurso de sus personajes poéticos respecto a quienes pueden o no ser oprimidos. Por ejemplo, el mismo individuo que señala el incumplimiento de la cristianización de los indios, su explotación y su cruenta desaparición, también censura el comportamiento de la juventud para justificar así su sometimiento: “Los adolescentes son libres porque jamás se han interesado por la libertad” (“Las buenas conciencias” 24). Arenas retoma su observación sobre el no alineamiento de los jóvenes con el castrismo en sus memorias: “La juventud de los años sesenta se las arregló, no para conspirar contra el régimen, pero sí para hacerlo a favor de la vida” (*Antes que anochezca* 116). Así, afirma que una de las pocas trincheras de resistencia frente al castrismo fue el vitalismo de los jóvenes.

En “Manos esclavas”, Arenas subraya el carácter transhistórico de los intentos por poner fin a la resistencia de la juventud; pues la oficialidad revolucionaria pide que: “se llame, se recoja, se busque, se persiga, y finalmente, se reclute a todo adolescente, y sean enviados a granjas, fincas, centrales y centros productivos donde sean necesarios... Hoy mismo promulgo la Ley del Servicio Militar Obligatorio para todo adolescente mayor de 15 años... Dada en el Palacio de la Revolución el 3 de abril de 1964, Año de la Economía. La

Habana, Cuba, *territorio libre de América*” (énfasis mío; 25). Esta declaración subraya el marco legal para la explotación de los jóvenes y remarca irónicamente un sentido corrompido de libertad, ya que la verdadera libertad sería aquella que la juventud vive y que es obstruida por designio burocrático.

Asimismo, se señalan las dinámicas de la realidad (neo) colonial latinoamericana mediante una conexión anacrónica entre el pasado ficcional prehispánico y las memorias de liberación sexual de inicio de los años sesenta en Cuba: “Los indios floridos eran grandes putos y tenían mancebías de hombres públicamente donde por las noches se recogían más de mil de ellos. Anoche ‘recogieron’ en Coppelia” (26). Más que un acercamiento a la sexualidad indígena real, la descripción es un comentario indirecto sobre la revolución sexual que Arenas describe en sus memorias, de la que fue testigo y participante: “Nuestra juventud tenía una especie de rebeldía erótica” (*Antes que anochezca* 118). Aunque las impresiones del poema sobre la sexualidad indígena sean o no factuales, Arenas pone la otredad indígena junto con las experiencias homosexuales en un terreno común, que corresponde a los extramuros del orden (neo) colonial, identificado según su perspectiva con el régimen castrista. De esta manera se devela el carácter retrógrado de la rigidez ideológica del oficialismo revolucionario: “Toda dictadura es casta y antivital; toda manifestación de vida es en sí un enemigo de cualquier régimen dogmático” (*Antes que anochezca* 119).

En la sección “De noche los negros”, Arenas propone reflexionar sobre cómo opera la poesía en las horas más apremiantes del sufrimiento transhistórico que es producto de la esclavitud y explotación pretérita y presente:

De noche los negros. Son negros, son reclutas, son bestias que giran violentas y torpes; fatigadas y torpes; hambrientas y torpes; esclavizadas y torpes.

De noche, ¿son negros? De noche, ¿son reclutas?

Son sombras que estiran su furia sobre un hierro con patas, la cama; son sombras que extienden su hambre sobre una tabla con patas, la mesa; son sombras que ahogan sus sueños en un estanque con patas, sus cuerpos (59)

El poema delinea paralelos entre la experiencia en las plantaciones de los esclavos y de los jóvenes reclutas para subrayar patrones históricos de deshumanización⁷⁵ que inhabilitan su capacidad de nombrar el mundo: la cama, la mesa y el cuerpo. Sin embargo, el poema afirma un reducto de resistencia durante la noche. En ese entonces, alejados del estigma racial y del estigma de la juventud que los ha esclavizado, los negros y los jóvenes acceden a un atisbo de solidaridad transhistórica en el reconocimiento mutuo de sus cuerpos sufrientes. Al poner en diálogo la experiencia de la esclavitud y la de los jóvenes reclutas, Arenas responsabiliza al régimen castrista de haber traído de vuelta las peores dinámicas de injusticia histórica. Así, Arenas inscribe en *El central* un anacronismo crítico que traza la larga duración de elementos distópicos y evidencia el legado autoritario que obstaculiza la proyección de hacia promesa.

Por otro lado, el poema indica cómo la poesía formula una respuesta ante la situación de sometimiento: “Pero cuando están clausuradas todas las posibilidades, cuando ya se han agotado urinarios y calzadas: ah, poema; ah poema; ah horrible” (45). El poema surge como espacio para descargar la materia grotesca que no cabe en ningún espacio público, como las calles; ni privado, como los urinarios. El yo poético se refiere a circunstancias extremas para el desarrollo de la poesía, que resuenan con el contexto de escritura de *El central*: “He aquí que como para sobrevivir (para sobrevivir siempre, poema) te has convertido en la

⁷⁵ Arenas testimonia en sus memorias: “La mayor parte de nuestra juventud se perdió en cortes de caña, en guardias inútiles, en asistencia a discursos infinitos, donde siempre se repetía la misma cantaleta, en tratar de burlar las leyes represivas” (*Antes que anochezca* 114).

recompensa de las tardes estériles y en las justificaciones del aborrecido” (“De noche los negros” 45)⁷⁶.

El poema afirma una relación inextricable entre poesía y supervivencia en un contexto deshumanizador, como el trabajo forzado en la plantación. Respecto a una situación análoga, Peter Balakian recuerda la relevancia de que Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, intentara recordar una parte del Canto 26 del *Inferno* de Dante durante su reclusión: “It reminds us of poetry’s potential power in the reclamation of the life-force, of its embodiment as a primary ligature in the continuity of culture” (13). Arenas también le otorga al poema la capacidad de sostener la memoria cultural, hasta en los momentos de mayor denigración: “Con la creación del bocabajo (ta bueno ya, niño; ta bueno ya, mi amo; ta bueno ya, señó) es indiscutible que se inaugura toda una escuela literaria” (47). No se duda en referir la brutalidad de la violación y otras atrocidades asociadas a la esclavitud para afirmar la presencia de la poesía en situaciones extremas. No aparece como objeto de apreciación u oficio escapista, sino para hacer de la situación deshumanizadora un motivo poético que, a fuerza de su reiteración, exorcice los demonios del sometimiento.

Arenas propone pensar el destino de los indígenas, los negros y los jóvenes según los paralelos de su opresión. Abreu señala que el común denominador de estos sujetos en *El Central* se debe a que: “No hay diferencias básicas entre el que conocieron los indios cubanos, los negros esclavos, y nuestros jóvenes que marchan bajo el sol implacable voceando consignas estúpidas” (24). No obstante, lejos de la simplificación de las singularidades de estos tipos sociales, Arenas invoca el mutuo reconocimiento de sus identidades poniéndolas en diálogo transhistórico en el terreno de la poesía.

⁷⁶ Arenas se entendía a sí mismo como un sobreviviente: “Nunca me he considerado un ser ni de izquierda, ni de derecha, ni quiero que se me catalogue bajo ninguna etiqueta oportunista y política; yo digo mi verdad, lo mismo que un judío que haya sufrido el racismo o un ruso que haya estado en un gulag...grito, luego, existo” (322). Desde la categoría de sobreviviente proponemos una interpretación de su poemario *El Central* (1981).

3. Rodolfo Hinostroza: el profeta anómalo del tiempo de promesa

Rodolfo Hinostroza (1941-2016) vivió su niñez en Huaraz en la sierra norte del Perú. Luego se trasladó a Lima e hizo estudios de medicina que dejó para dedicarse a la literatura.

Perteneció a la generación poética de los años sesenta en el Perú. Escribió poesía, novelas y obras de teatro, además de ejercer el periodismo; fue gastrónomo y astrólogo. Su vocación se cristalizó tras su viaje a Cuba en 1962 cuando obtuvo una beca para estudiar literatura inglesa en la Universidad San Cristóbal de La Habana. Perteneció al grupo de becados al que se integraron poetas como Javier Heraud y Edgardo Tello, pero su trayectoria fue distinta.

Hinostroza recuerda que al llegar a Cuba se les reveló que el gobierno cubano auspició su viaje con el propósito de que recibieran entrenamiento para realizar la revolución en el Perú.

Cuando Castro hizo su aparición decisiva para persuadirlos, Hinostroza no estuvo presente:

Estoy convencido de que si lo hubiera escuchado me hubiera convencido, y estaría muerto probablemente... Decía que un grupo de guerrilleros en el Perú podía tomar el poder en seis meses. Yo les respondía: “¿ustedes creen que el Perú es Cuba? Cuba tiene seis millones de habitantes, hablan una sola lengua, una sola idiosincrasia, es un país chiquito. El Perú es distinto, están los Andes y somos el doble de habitantes, ¿están chiflados?”. Cuando me di cuenta, fui a las autoridades del plan de becas y les dije que me quería regresar a mi país. Me dijeron que no podía porque tenía secretos militares y los iba a delatar. Me quedé preso en Cuba más de un año. (Pera)

En La Habana, Hinostroza escribió su primer libro *Consejero del lobo* (1964), que fue publicado por Ediciones El Puente, casa editorial que desapareció poco después como parte del endurecimiento de las políticas culturales cubanas. De hecho, *Consejero del lobo* fue censurado cuando aún estaba en proceso de publicación. Solamente debido a la intercesión de Lezama Lima se publicó con la condición de que no circulara en territorio cubano, sino en los servicios culturales de las embajadas de Cuba en los países del bloque soviético (“Escribiendo *Consejero del lobo*” 9).

3.1 *Consejero del lobo*: entre la profecía y la incertidumbre

Según Leonidas Cevallos, en la antología *Los nuevos* (1967), entre fines de los cincuenta e inicios de los sesenta se dieron una serie de transformaciones que desdibujaron las vertientes marcadamente sociales o puristas de la poesía peruana. Después de la revolución cubana, la visión estética e ideológicamente polarizada se matizó. A pesar de ello, lo que los unió fue “tratar de ajustar su creación a la nueva situación y a los problemas que suscita esta realidad” (9). Lo más inmediato fue el espíritu revolucionario y la intervención de las guerrillas en Latinoamérica. Al respecto, Hinostroza señala que después de la muerte de Heraud y el fracaso de las guerrillas: “los poetas tuvieron que conformarse con ser juzgados por su obra escrita” (Cevallos 10). Así sugirió que el fracaso de la guerrilla restaba importancia al perfil del poeta-guerrillero como un paradigma para la época y afirmó la capacidad de la obra poética en sí misma para responder al signo de los tiempos.

En palabras de Hinostroza el libro *Consejero del lobo* (1964) trató: “de centrar una experiencia dentro de los marcos de lo social, en cuanto esto involucraba una guerra total. Así la angustia colectiva vivida, y la angustia personal encajaban en un todo armónico o sea que el núcleo del libro no fue intelectual ... sino que se basaba en una experiencia clave. O sea el bloqueo americano a Cuba, los días de octubre y la coherencia, y la amenaza de la guerra” (Cevallos11). Con esto en consideración, sostengo que *Consejero del lobo* es un libro que revisita la imagen del poeta-profeta desde la incertidumbre planteada por la Guerra Fría. En sus páginas emerge el poeta-anómalo que remarca la inoperancia de una proyección visionaria en medio de un escenario distópico. De esa forma, el libro reitera la asimetría temporal de la lógica del anacronismo crítico que indica la obliteración de la virtualidad de la promesa. En la primera parte del libro, en el poema “El mal amor”, el hablante poético se presenta como un oficiante de misterios:

Y en cierta raza, en cierta

latitud tú fuiste
la nitidez de una espada, la
pureza de una puerta
que se abre.
Yo no, yo
paso a describirme,
Consejero del lobo, portador
de un extraño don
todo cubierto de arena
y de posibles ritos.
(Dónde en qué noche
trabajaron nuestros asesinos. Y de
eso también fui portador) (*Consejero 16*)

El poemario recurre a diálogos en los que aparecen una figura de poder y un consejero, de quien se espera opinión y recomendaciones. Tiene el poder de presidir el rito y de anunciar los malos augurios. Su perfil recuerda a Petronio, consejero del Conde Lucanor, de los cuentos de Don Juan Manuel escritos en 1331 y 1335. Las palabras del “consejero del lobo” como las de Petronio tienen un aliento arcaico: mientras para este último se reactivan cuentos moralizantes de la tradición clásica y cuentos árabes tradicionales, el “consejero del lobo” se remite a la sabiduría del Talmud, de la Biblia y de la literatura clásica. Asimismo, el consejero del lobo no indica moralejas, sino vías de reflexión frente a las señales irreversibles de la catástrofe. Es un profeta-anómalo que vive la aflicción de quien tiene un don, pero no puede ejercerlo. El poema “El hueso en la garganta” sugiere en su propio título la presencia de obstáculos para generar un lenguaje para vaticinar: “(Hablo de una ilustre profecía, / como una búsqueda apresurada / entre siglos...)” (*Consejero 24*).

El sujeto poético reconoce las limitaciones de su discurso, porque se encuentra constreñido por fuerzas superiores que connotan las tensiones de la Guerra Fría: “Hay / todo aquello y lo que no puedo / explicar / en ese instante, cuando el espíritu acerado / rescata las formas del viejo caos” (28). El yo devela la perplejidad de su presente y descubre que el lenguaje es un preciado instrumento para navegar la caótica situación de su entorno. Por tanto, el silencio se convierte en una omisión digna de castigo: “Oradores, halladle / el hueso en la garganta, / ennobleced esas aristas duras” (31). El hueso en la garganta remite a la desobediencia de Adán y connota un alejamiento de la gracia divina que dejó al ser humano a merced de la contingencia de la realidad: “Éramos –se dijo- determinados / por un movimiento de desorden” (31). El sujeto poético posee la marca de la caída; es decir, padece la privación de la presencia de Dios: “Todo lo has perdido. Conténtate con vernos / aullando entre las ruinas perfectas, / buscando entre los haces de heno las monedas de oro / que los dioses bastardos arrojaron” (“Al caído” 50). En medio de esta crisis de fundamento metafísico, se dice que, aunque se ha pedido todo: “sabemos / que tienes el derecho a esperar algo permanente” (50). Se está a la expectativa de: “un sólido volumen de lágrimas / para tu fatiga, / un nuevo camino hecho de sueños muy cortos / donde enderezar tus pasos de peregrino insólito / una dicha armoniosa como un arco de piedra” (51). Así se afirma la necesidad de reformular los sueños y reorientar las expectativas utópicas mediante la creación poética que es aún un reducto de esperanza.

En la segunda parte del libro, se introduce una atmósfera apocalíptica, cuyo correlato objetivo es la crisis de los misiles de octubre de 1962 que Hinostroza experimentó cuando estuvo en La Habana. Como recuerda Richard Gott, se trató de la primera amenaza nuclear posterior a las bombas de Hiroshima y Nagasaki (1945). Muchas décadas después parecía que la amenaza era más aparente que real, pero la angustia internacional que surgió en ese entonces fue genuina (196). El poema “El eclipse” anuncia la inminencia de un panorama

catastrófico al apuntar trastornos en el orden natural: “Un sol negro semejante / a la premonición del desastre... Ha tensado / los mares y los ríos. Ha cortado la leche / de las madres primerizas” (43). Hinostriza recuerda que el poema “La noche” de esta sección: “fue inspirado por una de las muchas orgías que surgieron la noche del 27 de octubre de 1962, el día de mi cumpleaños, que a la vez fue el peor de aquella crisis, y parecía anunciar El fin del Mundo, al que los protagonistas le vuelven la espalda lujosamente, entregándose al sexo, dador de vida” (“Escribiendo *Consejero del lobo*” 8). Este poema se convierte en un pronunciamiento vital ante lo que parecía ser la antesala de una devastación:

Nosotros beberemos. Algunos se tenderán a mirar
el mar brillante y sentirán deseos de tocar a la luna
con los pies. (Miraremos al muchacho de la espalda
rota, o al muchacho del fardo de leña, o
a la vieja de báculo de fresno y tal vez
*nos quedaremos pensando qué fue de la nave espacial
esa que los soviéticos enviaron.* Los amantes del
progreso arderán en palabras, atraerán, sin duda
al héroe taciturno a su rueda de oyentes. Más tarde
empezarán las discusiones sobre el ser. Los ontólogos
con sombreros de moras defenderán sus extrañas posiciones.

Allí

*se probará que el espíritu del vino se yergue en nuestros ojos.
Algo tan discontinuo como un camaleón nos hará dudar por un
momento, pero luego reanudaremos el coito interrumpido
en el momento en que se quebró en la boca la palabra.)*
Han traído guitarras unas personas diestras en su manejo.
Que canten pues una canción reciente o antigua... (énfasis mío; 58)

Se trata de un escenario distópico que remite a la transformación de la utopía comunista en pesadilla. El día en que este poema fue concebido coincide con el momento más álgido de la crisis de octubre. Como apunta Gott, el 24 y 25 de ese mes empezó el bloqueo naval estadounidense que afectó a las embarcaciones soviéticas que trasladaban misiles nucleares R-14, que se sumarían al misil R-12 instalado diez días antes. El 26 de octubre Khrushchev mandó una carta a Kennedy en la que explicaba que mandó a Cuba misiles defensivos para evitar que se repitiera lo de la Bahía de los Cochinos; y que él gustosamente los retiraría si Estados Unidos se comprometía a no invadir la isla desde entonces. El 27 de octubre, Kennedy aceptó los términos y propuso que las Naciones Unidas inspeccionaran la retirada soviética. Asimismo, se acordó implícitamente el retiro de los misiles que Estados Unidos tenía en Turquía (207). Este evento significó la convergencia de utopía y distopía, y minó la esperanza en el camino revolucionario a nivel mundial.

El poema “La noche” integra una supuesta canción provenzal con la que se subraya la situación bélica que contextualiza el poema: “Marcho a la guerra / Amo tus ojos. / Caigo en la guerra / y es el final” (58). Hinostroza plantea un ethos hedonista en el cual el amor cortés, un amor idealizado, es desplazado por el amor erótico en una orgía que termina con “los condones colgando de los árboles” (60). Olivia Holmes recuerda que la poesía provenzal expresa un presente eterno y elimina la continuidad temporal mediante el énfasis en una situación estática como la espera paciente del amante cortés por los favores de su dama (2). Por su parte, el poema de Hinostroza replica este congelamiento temporal en el que el disfrute del presente se convierte en máxima como el: “carpe diem quam minimum credula postero” horaciano⁷⁷.

⁷⁷ La alusión a formas poéticas premodernas, como la canción provenzal, las referencias bíblicas y grecolatinas son parte del estilo cultista de Hinostroza. En sus propias palabras se trata de una poesía culta porque recoge muchas tradiciones poéticas: “yo quería hacer un tipo de poética centrífuga, ... yo quería crear un mundo lleno de personajes diversos sostenidos por una unidad misteriosa, partiendo de un sujeto que busca voluntariamente una dispersión” (Zapata 154).

El énfasis en el erotismo y la capacidad creativa de *Consejero del lobo* es afín a *Eros y civilización* de Marcuse, donde se interpreta y amplía la noción freudiana de la represión. El filósofo sostiene que la civilización industrializada ha promovido un mundo de alienación, en el que la liberación del eros operaría como una fuerza destructiva para el principio que gobierna la realidad represiva (95). Así también, plantea que la liberación del instinto es paralela a la liberación creativa: "there is a kind of work which offers a high degree of libidinal satisfaction, which is pleasurable in its execution. An artistic work, where it is genuine, seems to grow out of a non-repressive instinctual constellation and to envisage non-repressive aims" (84). El desapego de las inhibiciones sociales y la celebración del erotismo planteada por Marcuse dialoga con el poema "La noche", en el que se lleva al lector a reorientar la mirada de la violencia del conflicto bélico hacia el gozo de la libertad sexual y creativa.

Asimismo, este poema es afín a los principios del movimiento hippie estadounidense y europeo que adquiere fisonomía propia en lo que Patrick Barr-Melej llama contracultura criolla latinoamericana. Esta tendencia se relacionó con una expresión transnacional de liberación que influenció a la opinión pública, causó pánico moral y una respuesta anti-contracultural politizada (12). Mediante su atmósfera de música, sexo, drogas y alcohol el poema "La noche" aparece como prefiguración de lo que fue el festival masivo de arte y música conocido como Woodstock, "Three days of peace & music" (1969), que congregó a medio millón de personas en Estados Unidos; así como al festival "Piedra roja" (1970) en Chile que se inspiró en Woodstock y convocó a cinco mil jóvenes que se reunieron alrededor del sentimiento de rebeldía del movimiento hippie (Barr-Melej 22).

Por su parte, el poema "Messiah" concentra nuevamente las tensiones entre la poesía y la profecía. Se puede leer como un comentario crítico a la vocación de entrega de los jóvenes guerrilleros de su generación: "Él desea morir / y se establece en las habitaciones de

la gente sufriente, / como un péndulo horadado, como una gran oreja” (68). El poema inserta otras voces en discurso directo: “‘Patrón’: ¡los colgaron! Estuve ahí yo / A lo lejos vía sus caballos. *Yo los vía*” (énfasis mío; 68). La voz rural sugerida en estos versos recuerda el convulsionado levantamiento campesino en el Perú de los años sesenta. En dicho momento álgido de confrontación social, los motivos de la radicalización superaron el miedo a los peligros de hacer la revolución. El poema toma distancia de ese horizonte esperanzado e interpreta el sacrificio del mesías como una acción banal y fetichista: “Messiah / Oh, sus bárbaros sufrimientos han roído los huesos / del enigma, han quebrado las turbias escaleras / que conducían a esa divinidad de yeso” (69). Así el poema despliega el anacronismo crítico que cuestiona la promesa en comparación con la violencia inscrita en el presente. El final del poema es una exhortación al lector para que aprecie el canto de incertidumbre del contexto apocalíptico: “Ven con nosotros escucha las canciones de los sobrevivientes” (69). Se trata de una profecía quebrada, cuya anomalía reside en su indeterminación.

Los versos del poema “Final”: “¿Qué es aquello? Dilo, porque sé que está hecho/ de la terca sustancia de los sueños” (71) señalan la exigencia al poeta-profeta para desentrañar la visión. Se exige que el consejero haga legible el futuro para que la figura de poder actúe, pero no se sabe si el poeta-profeta es capaz de hacerlo: “Dilo o que otro lo diga. Dilo o yo tendré que volver a hablar / entre el caos y la muerte repartido, y mis palabras / enfermarán y harán volverse locos a los hijos / de los notables” (71). Se indica que si la figura de poder procede sin consejo habría consecuencias lamentables. La espera por la respuesta sugiere que el perfil del poeta-profeta ha entrado en crisis y el reino está a merced del azar. Así, el poema inscribe la imposibilidad de la propia palabra poética para significar y se revela, como sostiene Víctor Vich, como “un tipo de discurso que afirma que el lenguaje nunca se puede decir completamente”, ya que “desestabiliza cualquier fantasía de cierre o cualquier ilusión de coherencia en los significados” (14). En su siguiente libro, *Contra natura*, Hinostroza reitera

esta preocupación mediante la metáfora del juego. El anacronismo crítico hace visible la fricción entre la promesa y el presente apocalíptico para develar la inestabilidad del lugar de enunciación de la profecía y; por tanto, las precarias condiciones de posibilidad para la escritura del tiempo de promesa.

3.2 *Contra natura*: tiempo de promesa, una “utopía que se cae”

Después de escribir *Consejero del lobo* en el fragor de las fricciones de la Guerra Fría y en medio de un escenario apocalíptico, Hinostroza publica *Contra natura* (1971). Mientras en su primer libro Hinostroza articula la perplejidad del poeta-profeta frente a la crisis ideológica y nuclear, en su segunda entrega proclama la ausencia de profecía alguna y la necesidad de retornar a los orígenes de la humanidad. Este libro constituye un hito para la tradición poética latinoamericana no sólo por haber obtenido el Premio Maldoror en 1970, sino porque materializa el agotamiento de los recursos expresivos de la poesía conversacional de orientación políticamente comprometida. De acuerdo con Mazzotti, el libro busca desarrollar: “la formulación de un sujeto de escritura a través de una subversión de cierto tono épico de buena parte de la poesía de los 60, que precisamente descansaba en sus entusiasmos políticos” (“Hinostroza o la anti-épica” 35). Se trata de un libro que, como *Consejero de lobo*, abraza un saber culto y persigue programáticamente un efecto de extrañamiento en la experiencia del lector.

Contra natura propone el poema como un medio de interacción simbólica con la realidad, donde se aborda críticamente el horizonte utópico del tiempo de promesa. Desde el título, este libro busca un efecto provocador; porque, aunque su significado aparezca neutralizado en el Diccionario de la Real Academia Española como simplemente “antinatural” y “contrario al orden de la naturaleza”, se sabe que en la moral religiosa se alude a la sodomía y que, durante mucho tiempo, los actos contra natura se han entendido

como la desviación de las experiencias sexuales de carácter heterosexual. En ese sentido, Hinostroza propone repensar lo que se conoce como naturaleza, cuál es el lugar del ser humano en ella y cómo se despliega su orientación utópica.

En el poema “Homenaje a Vasarely” se nombra el palacio barroco Nimphemburg (1764). Se recuerda las estatuas de su jardín: “jardín isabelino herido por la muerte / no carnal no cálida / el anonadamiento geométrico” (46). Así, se invoca la destreza arquitectónica y el refinamiento de un espacio que le perteneció a la realeza bávara. El poema señala: “el hombre es un animal desnaturalizado / Vercors dixit” (46). Estos versos sugieren que *Contra natura* aspira a explorar la desnaturalización del ser humano. Vercors fue el seudónimo del escritor Jean Marcell Bruller. En su libro *Les Animaux dénaturés* (1952) relata el hallazgo de unos miembros desconocidos de la especie de los primates que son sometidos a esclavitud. Las referencias que inserta Hinostroza enfatizan el carácter erudito de sus poemas y la propuesta de una lectura intertextual. Al invocar a Vercors en el título, se señala la esclavitud como un signo que cuestiona el sentido de humanidad de quienes la practicaron. El ser humano, poseedor de un entendimiento aparentemente sofisticado, al cual se alude por la exquisita arquitectura barroca del palacio Nimphemburg, ha sido capaz de sostener la explotación y la lógica del dominio del más fuerte.

El primer poema “Gambito de Rey” introduce una atmósfera de contienda metafísica. El énfasis en las oposiciones históricas en el poema recuerda la concepción de la realidad en términos del materialismo dialéctico: “Y por entonces la Realidad era/ una impetuosa fantasmagoría / cierto impulso// en la materia del ánima humana la conduce a negar el pasado” (9). Este poema sitúa al lector en una partida de ajedrez. El título del poema remite a una avezada apertura de juego en la que salen el peón delante del rey y después la pieza que se encuentra frente al alfil. Este movimiento evoca condiciones arriesgadas de juego desde un inicio.

La repetición de jugadas cobra sentidos sugerentes: “‘Eh!’, insistí otra vez ‘Cómo voy a seguir? / Qué decir de la Historia si es licencia poética/ decir que se repite, que el incesante error/ de los vencidos se repite, que el Poder del Imperio se repite?’” (9). El poema toma una estructura semejante al diálogo socrático en la que los intercambios apuntan a la dilucidación colectiva de un tema. En el caso del poema, la tarea consiste en el esclarecimiento del sentido de la repetición en el juego. Se incita a examinar el sentido de la historia para los vencidos, tema que Benjamin consideraba central para el registro histórico: “Only that historian will have the gift of fanning the spark of hope in the past who is firmly convinced that *even the dead* will not be safe from the enemy if he wins. And this enemy has not ceased to be victorious” (“Thesis on the Philosophy” 255). El poema relativiza el concepto de “Historia” al compararlo con el discurso literario en el cual se permiten “licencias poéticas”. Así señala que tanto las construcciones específicas para nombrar la historia de los vencidos como la historia de los vencedores son producto de la dominación. Por eso, cuestiona la perspectiva de los vencedores que afirma que los vencidos son culpables de su derrota por repetir sus mismos errores, porque en realidad los vencidos están inhibidos de un auto reconocimiento en la narración de los vencedores. En el poema, el retorno de lo mismo, que encapsula el tiempo en ciclos inexorables se debe a la imposición del “Poder del Imperio”:

Algo hay, yo te diré
que te conduce a afirmar el pasado y a repetir un acto equivocado
para sentir que existes / porque eres desdichado por ejemplo /
y es inútil el acto, pero no obstante obligado
de repetir pudiera ser que en el siguiente ciclo
se abran las puertas de la justicia

o de la paz

Ah! esa repetición spengleriana! / Espanto lúdico
perdido en sus orígenes. (9)

La circularidad temporal es invocada también mediante la cita indirecta a la obra de Oswald Spengler, *Decadencia de Occidente* (1918), que postuló según un modelo comparativo que la repetición estructuraba la historia occidental: “It is, and has always been, a matter of knowledge that the expression-forms of world-history are limited in number, and that eras, epochs, situations, persons are ever repeating themselves true to type” (ii). Según su juicio, Occidente tuvo un tiempo de primavera en el Medioevo, un tiempo de verano en el Renacimiento, de otoño en el siglo XVIII, y un momento posterior correspondiente al invierno en el que el arte y la filosofía consistían en repeticiones de lo ya hecho o en extenuaciones de sus posibilidades. Por su parte, el poema de Hinostroza propone que un planteamiento como el de Spengler normaliza los ciclos que prolongan el infortunio de los vencidos. Esta perspectiva se recrea en el poema mediante efectos sonoros de circularidad mediante la presencia de vocales abiertas y su particular énfasis en la “o”. No obstante, también se sugiere que hipotéticamente la repetición se puede romper y que existe esperanza de superar la historia de la derrota de los vencidos: “Gigantesca esfera de leyes implacables / Nunca nadie jugó dos partidas iguales: así creer / en la repetición histórica es pura necedad” (10). Sin repetición histórica que imponga patrones, el sujeto poético experimenta la historia como un devenir impredecible ante el cual el ser humano debe tomar las riendas de su destino, como sucede cuando se involucra en proyectos revolucionarios:

Y un hombre
se apoya contra un árbol, disponiéndose a acabar su vida
con dignidad:
escucha K. 550 entre el murmullo de las ametralladoras
el minuet se enfrenta al infinito
sabiendo de antemano que será derrotado
y así fue el canto
de la revolución, amor, amor.

Así pues

devoraron las bellotas

haciendo lo que se llama el recuento de muertos (“Gambito de rey” 12)

La revolución, que para la poesía del tiempo de promesa consistía en la inauguración de un tiempo de plenitud, se define ahora en función de la muerte que provoca. En estos términos se sintetiza la naturaleza distópica del conflicto armado. El anacronismo crítico se inscribe en el poema mediante el desencuentro inmediato con las promesas de la revolución ante el predominio de la violencia. La organización textual que elige Hinostroza incide en que el significado de la radicalización está por definirse en el diálogo: “‘Sabes lo que jugamos’ preguntó el Negro / ‘Qué? dije estúpidamente. ‘Tu fe. Y tu futuro / Utopía se cae, se cae’” (13). La disposición dialógica, tiene su correlato en la metáfora del juego de ajedrez, que se muestra como el lugar de discernimiento de la utopía, donde reflexionar sobre quiénes juegan, a quiénes se les permite jugar y cuál es el conocimiento que se desprende de la estructura lúdica: “‘Pero vuelva a jugar’ dijo el Maestro ‘una partida / es sólo una partida. La especie humana / persiste en el error; hasta que sale / una incesante aurora / fuera del círculo mágico’” (13). El poema sugiere que la insistencia en el juego podría abolir el error. En última instancia, el jugador podría sustraerse del juego mismo. La voz del maestro introduce en el poema una perspectiva exterior a la interacción de los jugadores de ajedrez y sugiere que el poema aborda el juego desde afuera.

La metáfora del juego se incorpora activamente en la poesía del tiempo de promesa, como evidencia el libro de Padilla. La cercanía de ambos textos se observa en “Imitación de Propercio”; donde se realiza el contrapunto del personaje poeta con quien ejerce el dominio político: “Oh, César, oh demiurgo, / tú que vives inmerso en el Poder, deja que yo viva inmerso en la palabra” (19). La tensión refleja su circunstancia de escritura que, como reveló Hinostroza, se trató de los sucesos del mayo de 1968 en Francia, a donde acababa de llegar y donde experimentó un impulso de inspiración para este poema (Pera). “Imitación de

Propertius” invoca dos órdenes, el de la creación poética y el de la política, y elige el primero como medio que sobrevive a un sentido de historia constreñido por la primacía de la guerra:

No pasaré a la Historia, a tu
Historia, oh César. 80 batallones
quemarán mis poemas, alegando que eran inútiles y brutos.
No hay arreglo con la historia oficial.
Pero mis poemas serán leídos por infinitos grupos de clochards
sous le Petit Pont
y me conducirán a los muslos de Azucena
pues su temporalidad será excesiva
cosa comunicante.
Sous le Petit Pont
hablando del Tiempo sin implicaciones políticas
corre el Sena, río de cerezas, río limpio (19)

Según el poema la “historia oficial” difiere del alcance y potencial del lenguaje poético. El poema crea una temporalidad independiente que se identifica con el marginal que vagabundea por la ciudad y resguarda la memoria de sus placeres para la posteridad. El poema se presenta como “imitación” y recuerda la noción de retorno en “Gambito de rey”, donde se sugiere que, en medio de un trayecto cíclico, el sujeto puede exceder la repetición. En “Imitación de Propertius”, este procedimiento busca replicar la poesía del poeta romano para desplazar significados en función de la coyuntura que viven los poetas a finales de los sesenta e inicios de los setenta en Latinoamérica. Resuena en estas reflexiones un título importante para la época *Diferencia y repetición* (1968) de Gilles Deleuze. Este libro plantea que la repetición no siempre garantiza el regreso de lo mismo: “Todo es igual!” y ‘Todo retorna!’ Pero el Todo es igual y el Todo retorna sólo se puede decir allí donde se alcanza la última extremidad de la diferencia... Siembre que se haya alcanzado para cada ente, para cada

gota y en cada camino el estado de exceso, es decir, la diferencia que los desplaza y los disfraz, y los hace retornar, volviéndolos sobre su extremidad móvil” (446). Hinostroza no introduce una “imitación” como mera copia, sino que con espíritu deleuziano entiende la repetición como una forma insistente de relacionarse con el pasado, que lo excede y desata su poder subversivo en la repetición. De este modo la reactivación del modelo fuera de su contexto propone una relación anacrónica, que exhibe críticamente la relación entre modelo y copia.

La escritura de Propertio (50 a.C.) y su posición frente al emperador César Augusto sirven de subtexto a Hinostroza para reflexionar sobre el lugar del poeta en la sociedad revolucionaria cubana. En el poema “Imitación de Propertio” se alude indirectamente a la estadía forzada de Hinostroza en Cuba, cuando se le negó el permiso para que retornara a Perú después de no aceptar el entrenamiento como guerrillero para realizar la revolución peruana: “No mandes / a tus terroristas a convencerme que cante tu célebre continuum represivo / yo reposaré esta noche entre los muslos de Azucena” (22). Hinostroza emplea un método de contrastes, como la abrupta conjunción de la lucha guerrillera y la experiencia erótica. Propertio resulta un referente sustancioso para enfatizar este efecto. El poeta romano realizó simultáneamente poesía política y poesía amorosa. Contaba con la protección de Mecenas, ministro de Augusto, y frecuentaba el círculo literario alrededor del emperador. Según Oliver Lyne: “The influence of this connection is evident, even in Propertius’ poetry. But while it is not infrequent to find ‘Augustian’ material in Propertius’ Books II and III, *it is unusual to find it without shades of irony, levels of ambiguity -or sheer cheek*” (xii énfasis mio). La disidencia de Propertio incluyó su oposición a los proyectos militares de Augusto: “‘And yet Caesar is great.’ Yes, Caesar is great in war. / But conquered nations mean nothing in love” (xiv).

En el poema de Hinostroza, la figura de César se superpone irreverentemente con la figura de Castro: “y no conseguirás oh César / que yo me sienta particularmente culpable / por los millones de gentes hambrientas” (19). Mediante el anacronismo crítico se conectan épocas para resaltar el retorno de figuras autoritarias que obnubilan el entusiasmo vitalista del presente y obstaculizan la formulación de la promesa futura. El poema también rechaza la participación en la guerra e indica como refugio el erotismo y algunas formas alternativas de exploración espiritual: “Para arrasar el Poder / se precisa el Poder: yo buscaré el Tao & Utopía” (24). A diferencia del Castrismo, que proponía una definición de sujeto en función del “Hombre Nuevo” comprometido políticamente, el poema propone que el hombre se renueve mediante la iluminación espiritual. En el contacto con el Tao debemos resguardarnos contra toda completud; porque es profundo e inalcanzable, como si fuera el ancestro honrado de todas las cosas (Lao Tse 14). El concepto del Tao es misterioso porque se cree que no puede ser abordado por el lenguaje humano. Con esta alusión, el poema plantea una vía para adoptar una orientación utópica no politizada: “acaso alcanzaremos / no más la historia del Poder pero de la armonía / millones de utopistas marchan silenciosamente” (29). Se trata de una aspiración que resignifica la noción de poder desde la experiencia de una colectividad *hippie* dedicada al viaje, a los placeres y al disfrute de la naturaleza en una experiencia nómade:

nuestra hora es la diáspora

la Idea marcha sobre la tierra retumba

como un tonel

pero en lo nuevo vive el germen de lo viejo &

viceversa

y la empresa final asume formas definidas

el cuello de botella

se abre hacia el infinito

y no cantaremos César poderes temporales
sino el total del diálogo

o rien du tout. (28)

El poema reconoce el desplazamiento lingüístico implicado en la migración. Este procedimiento a lo largo de *Contra natura* formula que lo contra natural en el libro es la transgresión de una noción uniforme del lenguaje. El hablante poético se identifica con la diáspora que expande su identidad para desafiar a los “poderes temporales” que constriñen la libertad con sus divisiones ideológicas. En estos términos, es acertado considerar, como lo hace Luis Fernando Chueca, que *Contra natura* permite indagar en los sentidos últimos de la utopía:

Es posible pensar, a partir de ello, que el esbozo de la utopía -proyecto final, imposible -que se ha ido desprendiendo de las páginas de *Contra natura*, puede sólo asirse desde la multivocalidad de su lenguaje, desde su capacidad de poner en juego innumerables y disímiles niveles de significación que remiten a su vez a múltiples zona de la realidad y que emergen desde la continuación de elementos, desde los símbolos matemáticos, desde las referencias al ajedrez, a la astrología, desde los conceptos que provienen de racionalidades alternas y opuestas a las del devenir de la razón occidental. En este sentido, la propuesta utópica de Rodolfo Hinostroza es simultáneamente utopía del conocimiento y utopía del lenguaje. (27)

Efectivamente, mediante la diversidad de su lenguaje, su carácter erudito y su tendencia hermética, *Contra Natura* propone una poesía que se rebela contra el esquematismo de un discurso domesticado por la política. El libro inserta varios puntos de vista para evaluar críticamente las orientaciones utópicas mediante las que se busca alternativas para la lógica del dominio del más fuerte, propia de la modernidad capitalista.

& todo pudo ser distinto en la naturaleza
Comedores de hierbas y raíces

Tuvimos que imitar a los grandes carnívoros:
 Tu cuerpo es una presa / el cazador será jefe del CIA y
 de la OTAN
 anamorfosis no metamorfosis
 Vegetarianos & Salvation Army & Hippies
 no detendrán las guerras
 la tarea es reparar lo ocurrido en milenios (80)

El poema sugiere imágenes alimenticias para señalar un orden de depredación que se traslada de la naturaleza al tejido social. Con sus alusiones a la CIA y a la OTAN, el poema remite a un contexto de control transnacional. Para el sujeto poético, las posiciones pacifistas son incapaces de transformar los patrones históricos de opresión. Una mirada descarnada a esta estructura social se sintetiza en “Celebración de Lysístrata”: “War is good business \$ invest your son / no callaré por más que con el dedo / O my Youz!” (35). El carácter bilingüe de los versos hace alusión al contexto norteamericano, donde se manifestaba el movimiento antibélico a favor del fin de la guerra de Vietnam. La alusión al contexto internacional muestra cómo la poesía del tiempo de promesa participa de un escenario global, como lo hizo todo el aparato contracultural durante lo que Arthur Marwick llama largos sesenta (Long Sixties). Marwick recuerda la capacidad de síntesis de la oposición a la guerra durante ese periodo: “anti- Vietnam War campaign became the all-encompassing cause in all Western countries, while soon the call for civil rights became the demand for 'Liberation', for blacks, for women, for gays” (798). Asimismo, los versos de Hinostroza pueden leerse como un comentario sarcástico a la brutal represión policial en las marchas en Estados Unidos. Marwick apunta que el enfrentamiento entre los manifestantes y la policía explicaba en sí mismo la violencia que marcó esta época: “Extreme radicals everywhere argued that by using violence themselves, they would provoke excessive reactions from the police, thus exposing the repressive nature of capitalist society (in fact, they merely exposed the oppressive nature

of the police)” (797). Los versos de Propertio se reactivan en conexión con la perspectiva antibélica planteada por Hinojosa: “Why should I breed sons for our country’s Triumphs? / From blood of mine shall come no soldier” (xiv). Así se hace notorio que, según el anacronismo crítico, se anula la distancia temporal entre Propertio e Hinojosa para poner en perspectiva los estragos recurrentes de la guerra, como el sacrificio innecesario de los jóvenes y, así, debilitar la legitimidad de la promesa revolucionaria.

El trasfondo histórico y la estructura intertextual de *Contra natura* lo convierten en un libro técnica e ideológicamente disruptivo. La peculiaridad de este libro ha sido asociada con la tendencia neobarroca latinoamericana porque, como afirma Paolo de Lima, “se trata de un conversacionalismo hiperculto, que disloca las estructuras lineales para dar paso a simultaneidades de tiempos y culturas diversas” (58). Aunque difícilmente pueda atribuírsele el adjetivo “conversacional” en el sentido del habla de la esfera cotidiana, el poemario es polifónico e incluye diálogos que pueden concebirse como parlamentos dramáticos de naturaleza alegórica. El estilo de Hinojosa se aproxima a la definición de poesía neobarroca de Roberto Echavarrén: “Es impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la sintaxis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo” (10). Más propiamente, como afirman algunos críticos hoy en día, Hinojosa sería precursor del estilo neobarroco (Bollig 83). Es posible señalar que su neobarroquismo proviene de la tradición hispánica conceptista. El concepto que se corresponde al entendimiento, como la hermosura a los ojos y la consonancia a los oídos (Gracián 1166), se produce en la asociación de elementos lejanos de impacto sonoro y simbólico⁷⁸. En estos términos, en la poesía de Hinojosa, el conceptismo se manifiesta en la exploración de asociaciones distantes con las que se construye una atmósfera autosuficiente y de potente

⁷⁸ Según Alfonso Rey: “Probablemente hoy sólo aceptamos el conceptismo en dos situaciones extremas: cuando está al servicio de un pensamiento interesante o cuando logra construir un universo original, perfecto en su aislamiento verbal” (611).

evocación. Por ejemplo, en el poema “Hommage a Vasarely” se incluyen símbolos zodiacales y alquímicos que contribuyen significativamente al repertorio poético del tiempo de promesa.

○ & la belleza es amor
vers l’admission
el tiempo se llena
de estructuras cristalinas
elemento elemento elemento
así: _____
idea
que permea las cosas (45)

En el poema, el círculo, que en la simbología alquímica remite a la luna llena, se superpone con la belleza para equipararse al amor. La ecuación poética hace converger disparidades, como la inmediata inserción de “vers l’admission” (hacia la admisión) que irrumpe con su carácter extranjero. Ambos procedimientos amplían la capacidad expresiva del poema y producen distancia de las formas cotidianas del lenguaje para presentar la lengua poética como realidad autosuficiente. En el poema, las palabras nacen nuevamente despojadas de su carga política. La frase “estructuras cristalinas” puede leerse a la luz del título del poema que remite al artista Victor Vasarely (1906-1997). Su obra “Zebra” (1937) fue pionera del estilo Op Art, especializado en ilusiones ópticas en función de la textura, la perspectiva, la luz, la sombra y la repetición de trazos. La convergencia de elementos heterogéneos en el poema es análoga al conglomerado visual que Vasarely buscó propiciar en su arte.

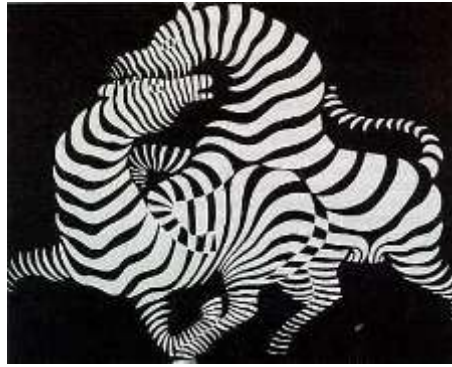


Fig. 13

La pieza *Zebra* permite regresar a la importancia de la noción de “repetición” en el libro, introducida en “Gambito de rey”. En “Hommage a Vasarely”, la repetición cobra una dimensión reflexiva. Según Deleuze: “Todas las identidades son simuladas, producidas como un ‘efecto’ óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y de la repetición” (16). En “Zebra”, a pesar de la monotonía predecible por la duplicación del animal y la alternancia de colores, se produce un efecto de movimiento en la imagen, que es semejante al efecto de movilidad formal y semántica de la escritura de Hinostroza:

Y así:

amor		amor
muerte	≠	muerte
belleza		belleza
no imposición brutal		
no era la materia no la pureza		
lucha contra el significado en el seno del significado		
proposición de formas anulando el sustento		
destrucción de la cosa		
voilà que un cuerpo penetra el orden místico		
semejanzas y desemejanzas (“Hommage a Vasarely” 47)		

El poema se subleva frente al régimen de la representación mediante el cruce del lenguaje simbólico y el lenguaje poético. Las dos columnas donde se escriben las palabras

“amor”, “muerte”, “belleza” acompañadas del signo de desigualdad subvierten la función estandarizada del símbolo matemático y rompen el principio de identidad de la lógica clásica. Así sugieren nuevas relaciones que dotan de sentido al poema mediante la: “lucha contra el significado en el seno del significado” (47).

Según Deleuze: “Lo Mismo y lo Idéntico pueden ser interpretados de muchas maneras: en el sentido de una preservación (A es A), en el sentido de igualdad ($A=A$) o de una semejanza ($A\#A$), en el sentido de una oposición ($A \neq$ no A) ... Pero todas esas maneras son las de la representación, a la que la analogía da un toque final, un cierre específico como último elemento. Esas maneras son el desarrollo del sentido erróneo que traiciona, a la vez, la naturaleza de la diferencia y de la repetición” (444). Para Deleuze como para Hinostroza, más allá de las formas de la representación, la repetición puede convocar la diferencia. En palabras de Deleuze: “muy pequeños desplazamientos en el lenguaje expresan trastornos e inversiones del concepto” (441). Si como indica el poema la identidad no es posible, eso significa que los conceptos del amor, la muerte y la belleza son entidades indefinidas, que exceden lo inteligible. De esta manera el lenguaje poético propone un espacio para lo impensable: “el orden místico” (47).

La sutileza intelectual y el hermetismo deliberado de *Contra natura* establecen una relación anacrónica entre el poema y la lectura que interrumpe su relación inmediata. Los poemas producen una detención para interactuar con la singularidad de un imaginario que excede la mirada esquemática y polarizada de la Guerra Fría. En contraste, propone ir en busca de sentidos que fluyen y que instauran una edad de inocencia en el poema. Se trata de un momento anterior al pecado original, identificado con la fijación del sentido, como sugiere el poema “Aria verde”:

Canta amor mío desnúdate bajo la lluvia

no más guardias en la Ciudad

pero un mundo hecho a imagen y semejanza de los niños

no Ciudad no Campo

/En el principio era el deleite entre los hombres/

& tendida en la hierba

mirando los millones de estrellas que te miran

morderás una manzana

again

& saldremos del domo cristalino hacia las estrellas. (76)

La frase “Canta amor mío” recuerda el primer verso de la *Ilíada* de Homero: “Canta, oh musa, la cólera del pálido Aquiles”. Sin embargo, el poema de Hinostroza desvía el inicio épico y se desentiende de las obligaciones de la *polis*. Propone un regreso a la naturaleza y a la humanidad desnuda de una edad primordial. Aunque parece recrearse la caída: “morderás una manzana”, como en “Gambito de rey”, la reiteración del error está acompañada de la posibilidad de un cambio de ruta (13). En área verde, la imagen accesible de las estrellas indica que los contrarios, pecado y gracia, no se anulan; y la marca de la caída y el estadio de inocencia conviven.

El motivo de la infancia retorna en “Quinteto del salmón”, donde la niñez se sitúa en el umbral de la violencia: “Infancia = lugar de tránsito entre Nirvana y Barbarie” (84). En su análisis sobre la infancia y la historia, Giorgio Agamben reflexiona sobre el carácter de la niñez respecto a la relación del ser humano con su lenguaje:

El hecho de que el hombre tenga una infancia (que para hablar necesita despojarse de la infancia para constituirse como sujeto en el lenguaje) rompe el ‘mundo cerrado’ de signo y transforma la pura lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico. En tanto que tiene una infancia, en tanto que no habla desde siempre, el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituirla en discurso. (79)

Para Agamben la infancia constituye un espacio límite, que inaugura el sentido histórico del ser humano mediante la adquisición del lenguaje. El sentido de la infancia en los poemas de Hinojosa es semejante. Se trata de un espacio de tránsito desde la plenitud de un estado invariable (Nirvana) hacia la contingencia (Barbarie). Esta trayectoria se recrea en los poemas mediante el retroceso de la dimensión discursiva del lenguaje hacia formas incipientes, que son construcciones semióticas de expresividad opaca, cercanas al grafiti o a la inscripción rupestre:

oh añoranza

Yah hubo un poder ⊥ poder ∟ un poder

& ⊔ momento líquido

el ∅ ser ∅ que _ indefinidamente (82)

El lenguaje atomizado de este pasaje remite a instancias primarias como el deseo y el poder que afectan la subjetividad y que, desde el líquido amniótico, acompañan ininterrumpidamente el flujo vital. La orientación lingüística hacia formas rudimentarias de comunicación es análoga a la inclinación en el libro hacia la liberación del instinto en el amor erótico. Así, *Contra natura* elabora un espacio para una iluminación anómala, que no trae consigo salvación alguna, sino una ampliación de la experiencia poética:

el amor no detendrá las guerras

marcha sobre la tierra sin potencia

esta especie de amor

& la belleza basta para entrever

nunca para vivir (84)

Contra natura propone desandar el camino de la “humanización” en términos de potencia y dominación, y plantea que nociones como la belleza y el amor son instancias momentáneas de lucidez. Mediante el anacronismo crítico, invoca tiempos heterogéneos para denotar patrones de autoritarismo que retornan e inhabilitan la promesa. Asimismo, plantea la resistencia a estas estructuras desde la poesía. Propone como modelo una reconexión con la dimensión instintiva del ser humano para activar su potencial visionario sin fines políticos. Este libro demuestra la elección de la poesía como lugar de refundación del propósito del ser humano, entendido como un ser encarnado y deseante.

4. Chile, el imaginario revolucionario y la promesa no cumplida

El desencanto progresivo hacia los proyectos socialistas en Latinoamérica no sólo se originó por el desprestigio del castrismo, sino también por la radicalización de la fuerza contrarrevolucionaria en la región, apoyada por Estados Unidos. La instalación de gobiernos militares de carácter conservador en Guatemala, Brasil, Chile, Uruguay, entre otros, propició la progresiva descomposición de la promesa revolucionaria. En esta sección exploro el declive del impulso utópico en la poesía de Cecilia Vicuña y Nicanor Parra para determinar cómo operó en ellas el principio de anacronismo crítico.

Desde sus inicios, la influencia de la revolución cubana estuvo presente en la política chilena. Salvador Allende, fundador del Partido Socialista Chileno en 1933, visitó Cuba después de la instalación del gobierno revolucionario en 1959. Kristian Gustafson afirma que: “Allende played an important role in the forming of the Cuban-sponsored Latin American Solidarity Organization (LASO), which served as the political body behind Che Guevara’s 1967 Bolivian campaign, and some new research suggests Allende was instrumental in having that expedition’s survivors returned to Cuba” (27). Los acercamientos bilaterales entre Cuba y Chile preocuparon al gobierno norteamericano, que temía la influencia pro-soviética

en Latinoamérica a través de Chile. Gustafson explica que la intervención norteamericana en las elecciones de 1964 obedeció a que: “the path he [Allende] chose was electoral and democratic did not make him less dangerous but rather *more* dangerous, for his success could signal to the rest of Latin America that there was an alternative path to development, a road to socialism that was still a threat to the Western way of life” (29)⁷⁹. En ese año, Allende fue candidato del Frente de Acción Popular (1958-1964), que agrupó a los partidos de izquierda y que fue predecesor de Unidad Popular, la coalición de izquierda con la que llegó al poder en las elecciones de noviembre de 1970.

La victoria de Allende fue el logro revolucionario más significativo del continente tras la revolución cubana. Fue percibido como un hito en el proceso de liberación anticolonial en la región. Viendo amenazado sus intereses por el control continental, el gobierno norteamericano volvió a intervenir en la política chilena y respaldó el golpe de estado del 11 de setiembre de 1973, que reforzó la militarización en Latinoamérica. Asimismo, apoyó maniobras represivas, como la Operación Cóndor, un proyecto coordinado y desarrollado transnacionalmente en Latinoamérica desde mediados de los setenta para una brutal acción paramilitar encargada de tortura, asesinato y desaparición de personas (Ros 1). La indignación de la izquierda Latinoamericana frente al golpe de estado se pronunció de diversas formas, como se observa en la portada del número 73 del *Caimán Barbudo*, periódico cultural cubano, del mes de diciembre:

⁷⁹ El gobierno norteamericano estaba convencido de la cooperación de Allende con la Unión Soviética, pues se conocía sus vínculos con la KGB, que lo contactó por primera vez en 1953 y reafirmó sus lazos con él en los sesenta (Gustafson 31).



80

Fig.14

La portada del periódico coloca la imagen de un sujeto parecido a Allende que moviliza a numerosas personas para defender el gobierno socialista en Chile. La representación esperanzada atempera la traumática experiencia del golpe de estado. El protagonismo chileno en el panorama geopolítico internacional de los setenta devela que, como sostiene Tanya Harmer, la guerra fría interamericana, más que una lucha entre superpoderes en el escenario latinoamericano fue una contienda local entre quienes tenían preocupaciones regionales y causas predominantemente interamericanas (2)⁸¹. La burguesía local y el gobierno estadounidense compartieron la preocupación de que el gobierno de Allende fuera modelo de instauración de la revolución por medios pacíficos, dentro de una estructura democrática. Por ello, trabajaron conjuntamente para liquidarlo.

A pesar de que públicamente Allende expresó su voluntad de distinguir su gobierno del de Cuba, la percepción doméstica conservadora y la opinión internacional sostenían que

⁸⁰ Ilustración de Andrés Ugalde.

⁸¹ La injerencia norteamericana en el golpe de estado obedeció a una larga historia intervencionismo, que se retrotrae al derrocamiento del presidente Jacobo Arbenz, líder nacionalista con intenciones revolucionarias, tras la ocupación de Guatemala en 1954 y a la fundación de Alianza para el progreso implementada por el gobierno del presidente Kennedy en 1961 buscó reforzar la influencia norteamericana en Latinoamérica (Gustafson 20, 25). Del otro lado, Castro anunció abiertamente en 1962 su intención de difundir acciones revolucionarias a lo largo de Latinoamérica en la Segunda declaración de la Habana, que se hizo realidad mediante el auspicio de entrenamiento paramilitar que tuvo escasas victorias.

el gobierno cubano iba a instrumentalizar al gobierno chileno. Nixon, Kissinger y la junta militar propagaron la idea de que el gobierno cubano había subvertido la democracia chilena. Por eso establecieron una base en Chile para la contrainsurgencia en la región. Sin embargo, los chilenos izquierdistas arguyeron que, ante el golpe, Cuba falló en proporcionar armas suficientes y abandonó a Allende a su suerte (Harmer 11)⁸². En esta sección abordo los efectos de la interrupción del gobierno socialista en Chile en la escritura poética. Planteo que la poesía de Cecilia Vicuña y Nicanor Parra materializan la precariedad del lenguaje para articular la desintegración de la esperanza en el proceso revolucionario que, hasta entonces, se creía en consolidación.

4.1 Cecilia Vicuña: *Sabor a mí* y la desintegración del tiempo de promesa

Cecilia Vicuña (1948-) es artista visual, activista, pionera del performance, del land art y de la poesía ecológica que vive en Nueva York desde 1980. Estudió arte en la Universidad de Chile. En 1971 se mudó a Londres para estudiar en Slade School of Fine Art. Vivió en condición de exiliada en Londres después del golpe de estado de Pinochet. En 1974, en Londres, cofundó con Guy Brett, John Dugger y David Medalla el colectivo Artistas por la Democracia que convocó a autores como Julio Cortázar, Roberto Matta y Liliane Lijn en rechazo a la dictadura de Pinochet. En 1975, se instaló en Colombia donde, como señala Catherine de Zegher, no dejó de difundir información sobre la situación en la que se encontraba su país (24).

La expectativa por el socialismo exacerbada por la revolución cubana y la victoria de Allende (1970) inspiraron el libro *Sabor a mí* (1973) de Vicuña. Se trata de un libro experimental, elaborado durante su estadía en Londres, compuesto por poemas e imágenes de

⁸² Harmer sostiene que el gobierno cubano no subvirtió al gobierno Chileno y no abandonó a Allende: “Allende urged them not to on the basis that he did not want a battle between Chile’s armed forces and the Cubans on Chilean soil” (11).

objetos precarios y pinturas. El título refiere a un conocido bolero escrito por Álvaro Carrillo y popular en los años cuarenta en Latinoamérica (Kuhnheim 51). Como recuerda Felipe Ehrenberg, este es “el primer aullido de la conciencia creativa chilena, apareciendo a escasos dos meses de haber sido violado el presente y el futuro chileno” (9). Vicuña, al tanto de la delicada situación que vivía su patria, se propone preservar la vida material de la promesa revolucionaria en su poesía: “Cuando el proceso revolucionario chileno corría peligro porque la agitación derechista y las maniobras de la C.I.A. estaban alcanzando grados alarmantes, decidí hacer todos los días un objeto para sustentar la revolución. *Cuando vino el golpe de estado y el asesinato de Allende tuve que cambiar el sentido de mis objetos...los objetos son para que se organice la resistencia*” (énfasis mío; 13). Sostengo que Vicuña presenta en *Sabor a mí* un archivo de la desintegración del tiempo de promesa revolucionaria. La austeridad material evocada en el libro obedece al procedimiento de anacronismo crítico que enfatiza la discrepancia entre la promesa y sus precarias condiciones de producción. *Sabor a mí*, por un lado, evidencia el carácter vulnerable de la virtualidad de la promesa socialista y; por otro, manifiesta su pérdida.

Sabor a mí muestra que la promesa es una presencia anacrónica, porque es una esperanza en fuga, cuya inscripción en el presente es obstaculizada. En los meses posteriores al golpe de estado fallido de junio de 1973, Vicuña documenta su incertidumbre y el constante estado de alerta:



Fig.15

El montaje poético-visual de la figura 15 ilustra la posible respuesta armada ante una vulneración potencial del gobierno de Allende: “Después del golpe frustrado el 29 de junio las armas están guardadas”. Asimismo, además de una afirmación de la disposición para la defensa bélica, la aserción simbólica de resistencia de *Sabor a mí* se sostiene en la solidaridad internacional. En la siguiente pintura, incorporada en el libro, Vicuña recurre a la memoria de la visita de Fidel a Chile en 1971 para elaborar su cercanía con Allende.



Fig. 16

Harmer recuerda que el 14 de setiembre de 1970, Beatriz, la hija de Allende fue a Cuba para pedir protección para la vida de su padre. Cuba aceptó proteger a Allende durante el inicio de su gobierno y proveerle de armas (55). En su pintura, Vicuña presenta una interacción de socios, cuya desnudez parcial connota una deseada transparencia de los términos de su cooperación. Vicuña explica:

Hice que una mariposa se parara en la mano de Allende y que ellos formaran con sus cuerpos y el avión un triángulo cabeza abajo que es una figura mágica para que conserven el poder tanto tiempo como sea necesario. Fidel está vestido con el traje dorado de los héroes y Allende está envuelto en el velo de los que pasan a la historia. Allende no está completamente vestido porque su ropa la constituye el apoyo de todo el pueblo, y en Chile todavía quedan algunos idiotas que no lo apoyan. A Fidel le pinté una pierna desnuda para señalar que su belleza no es sólo histórica o física, Fidel es bello porque es un ‘Hombre Nuevo’. Están rodeados de flores porque ellos son el florecimiento de una nueva manera de existir, una dicha para Latinoamérica (82)

Vicuña retrata una cercanía política armoniosa de los mandatarios que calza con el deseo de la consolidación de una izquierda latinoamericana, encargada de velar por un desarrollo conjunto y por protección mutua. Sin embargo, la compleja relación entre Cuba y Chile incluyó ambivalencias que pusieron en riesgo su alianza. Según Harmer: “Allende simultaneously embraced ties with Cuba and sought amicable relations with the United States, proclaimed nonalignment but journeyed to the Kremlin in search of aid, and gave sanctuary to Latin American revolutionaries while promising not to export revolution, tying Allende and the heterogeneous coalition he led to neat categorizations has proved impossible” (13). Las acciones contradictorias de Allende responden a negociaciones que las naciones de frágil estabilidad política debían realizar para obtener un campo mínimo de acción dentro de las polarizaciones de la época.

Vicuña enfatizó la importancia de que la comunidad transnacional socialista reconociera sus afinidades y cooperara. En el pasaje en prosa titulado “Texto del cuaderno café” de *Sabor a mí*, Vicuña afirma: “Durante 3 años (sept 1970-1973) Chile fue el lugar más extraordinario de la tierra (con excepción de Cuba y China). Este cuaderno es una celebración de esos 3 años o mi ‘lectura’ de Chile, un lugar para visiones” (38). Vicuña adoptó la perspectiva de la promesa que comprende la estructura socialista como espacio para avizorar lo nuevo y; por tanto, concibió el hecho político como hecho creativo: “Socialismo y letras salvajes (poesía) es lo único que nos puede salvar” (39). Los tres países que son fuente de su entusiasmo aparecen mencionados en una elocuente fotografía incluida en *Sabor a mí*:

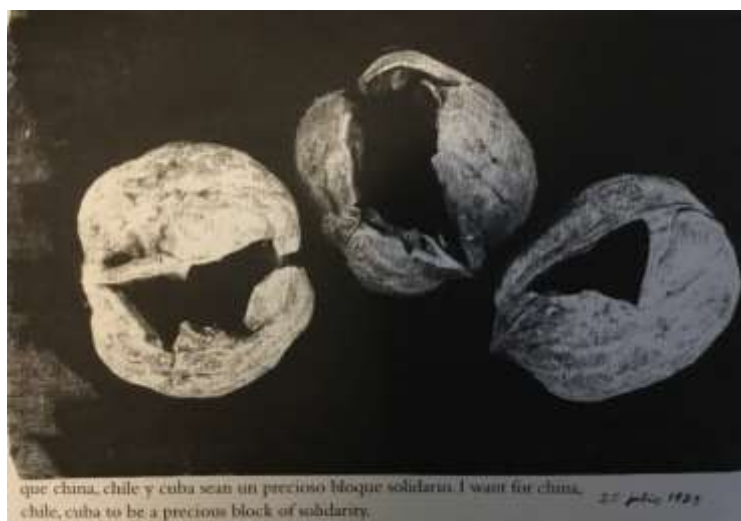


Fig. 17

Vicuña instala la esperanza revolucionaria en un plano transnacional: “que China, Chile y Cuba sean un precioso bloque solidario” (27). La figura 17 fechada el 25 de julio de 1973 corresponde a unos meses antes del golpe en Chile y reitera el estado de alerta constante tras el triunfo de Allende. A nivel metafórico, la perforación en las cáscaras manifiesta la fragilidad de los gobiernos de tendencia socialista durante los años más tensos de la Guerra Fría. El anacronismo crítico aparece en esta imagen como signo del deterioro del lugar de las visiones. Es decir, la superficie de las nueces manifiesta que las acciones contrarrevolucionarias horadan la consolidación del proyecto socialista chileno y, así,

agudizan el desfase entre la promesa y las condiciones de su realización. Las cáscaras de nuez simbolizan una fortaleza vejada, pero no destruida. Cada una permanece en pie, dada su identificación con otras estructuras que también resisten.

A nivel formal, el trabajo con las cáscaras, que son desechos recontextualizados, ejemplifica la centralidad que Vicuña le otorga a la dimensión material del medio poético-artístico: “Esas formas vienen de un lugar concreto y van a otro lugar igualmente concreto, son vehículos de espacio interior y exterior” (*Sabor a mí* 68). En *Sabor a mí*, la poesía impone su presencia y (con)mueve a quien la recibe en función de sus atributos formales. Esta tendencia muestra la influencia del concretismo, difundido en América Latina desde Brasil. Como recuerda Price, el concretismo promovió la abolición del verso en pro del objeto: “The Noigandres group famously declared that a concrete poem was ‘an object in and for itself, not an interpretation of exterior objects and/or sensations more or less subjective’” (168). Vicuña comparte con los concretistas la dignificación de la materia compositiva en poesía y su capacidad para elaborar significados más allá de la referencialidad. Sin embargo, desarrolla una agenda propia que insiste en el poder inherente de la concreción poética para la interpelación política.

El método transmedial de escritura (fotografía, pintura, verso, prosa, etc.) enfatiza el aspecto material de composición. La interacción de medios logra que se alcance lo que Victor Krebs llama niveles más nobles de materia en los que ella: “transforma la energía externa, internamente, en formas y niveles de nueva energía que no es mensurable por criterios de la mera física” (*Del alma y el arte* 63). Este método de escritura es un acercamiento a lo que Krebs llama cuerpo sutil del lenguaje; es decir, “la conexión inmediata de nuestras palabras con nuestro vivir” (“El cuerpo sutil del lenguaje” 51). Específicamente, Vicuña vierte las vicisitudes de la esperanza revolucionaria al plano de lo sensible mediante formas artísticas que reivindican su intervención concreta en el presente, capaz de erigir un archivo vivo de la

promesa. Así, produce ensamblajes que obligan a mirar la materia de otro modo; es decir, como cuerpo visible de resistencia: “Los objetos tratan de matar tres pájaros de un tiro: hacer un trabajo mágico, uno revolucionario y otro estético” (13)⁸³.

Sabor a mí materializa la virtualidad de la revolución, lo que la amenaza y lo que queda de la esperanza de su realización para reivindicar el deseo del futuro socialista para la identidad chilena. El padecimiento inscrito en la afirmación del proyecto revolucionario devela la particularidad descolonial de la resistencia en el libro. Se trata propiamente de una forma de resistencia infra política que según Lugones tiene lugar porque: “Resistant subjectivity often expresses itself infra-politically, rather than in a politics of the public...Legitimacy, authority, voice, sense, and visibility are denied to resistant subjectivity” (746). Dada la imposición neocolonial manifiesta en el movimiento de contrainsurgencia, se desacredita la autoridad de voces disidentes y se les desplaza del espacio público y la resistencia que le hace frente debe potencializar la segregación. Vicuña traduce esta resistencia infra política a la precariedad material de su obra.

Desde pequeña se preocupó por los residuos materiales. Cuenta que tuvo un taller de basuras, museos de pelos, uñas, palitos y huesos que sus padres echaron a la basura (*Lo precario* 129). En 1966 tuvo una epifanía: “I was on a beach in Con-cón, when I felt the wind and the sea feeling me. I knew I had to respond to the Earth in a language that the tide would erase. I arranged the litter I saw strewn about. I called it *arte precario* knowing that art had begun in me” (*Spit Temple* 55). El objeto artístico-poético que Vicuña crea es precario en su materia y también porque inscribe la resistencia infra-política de las aspiraciones revolucionarias en la memoria cultural.

⁸³ La interconexión entre las artes fue adoptada tempranamente por Vicuña. A manera de anécdota señala: “My mother recounts the day she found me ‘writing.’ No one had taught me to write. ‘What are you doing, mijita?’ she asked. ‘I’m painting,’ I told her, and went on speaking to the signs” (*Spit Temple* 41). Vicuña entiende su producción como un quehacer transmedial, por ejemplo, como resultado del contacto de la escritura y la pintura. En palabras de Rosa Alcalá su escritura está guiada por: “the belief that poetry is not only written or spoken, but always becoming something else or bringing something else into being” (*Spit Temple* 29).

La diversidad de recursos compositivos en *Sabor a mí* relocaliza la actitud cotidiana hacia el mero desperdicio y lo convierte en fuente de documentación poética. El residuo, debido a aparente carencia de utilidad, posee un carácter inclasificable, que la poeta reorganiza para descubrir el potencial político y artístico. Aunque la autora se refiera a *Sabor a mí* como “una basurita editada” (160), el ensamblaje transmedial permite que la materia supere su precariedad para liberar su potencial expresivo y su dimensión histórica heterodoxa, que es la historia de la materia desplazada y de la fragilidad de la promesa revolucionaria. Además de verso, prosa y fotografías, la diversidad de recursos comprende dibujos y escritura a mano alzada:



Fig.18

Esta imagen recrea la percepción popular del intervencionismo norteamericano en Chile. El texto describe el dibujo y pone énfasis en la tensión ideológica que se vive en Chile. Se anota que la caligrafía es: “una letra de muchos círculos”, cuyo significado le adjudica a

⁸⁴ “La CIA maneja como un títere al momio pero la Unidad popular le va a cortar los hilos al momito (terminar la intervención). La CIA es roja de sangre el momio es rosado de indiferente y la Unidad verde de perfil fértil. El apoyo de la U. P. es todos. Una letra con muchos círculos (El poder de los círculos según los indios americanos) para que América sea de nuevo un continente dichoso, un continente comunista” (32).

“los indios americanos”, con lo que afirma un diálogo con la simbología amerindia que se propone leer desde las convicciones del programa socialista de Allende: “Según los indios americanos ‘todo el universo es circular’. Las banderas son un objeto fetichista. Florecen porque todo brota en Chile y Cuba desde que empezó la construcción del socialismo” (14). Vicuña contrasta la autenticidad de la fuerza colectiva de raíces nativas con la pasividad de los conservadores, títeres de poderes extranjeros. Remarca que el “momio”, tipo social correspondiente al sujeto reaccionario de la sociedad chilena, propició irresponsablemente un enfrentamiento fratricida desde la victoria de Allende⁸⁵. Como indica Jill Kuhnheim, el poema se adhiere a una intención transformadora en la que su invocación las referencias amerindias convierte el poema en acción ritual (56). En estos términos, la alusión al saber indígena en contrapunto con la promesa revolucionaria imprime en la poesía de Vicuña una voluntad plural de coalición descolonial para la resistencia.

Sabor a mí, además de transmitir su vocación política, también celebra la vida y el gozo sexual. La autora comprende la promesa revolucionaria como espacio para el ejercicio de una vitalidad plena que incluye el erotismo: “una obra dedicada al gozo no es apolítica, porque quiere hacer sentir la urgencia del presente, que es la urgencia de la revolución” (*Sabor a mí* 62). Desde esa perspectiva puede leerse “Un poco de calma”:

Y nos acostamos desnudos
como si fuéramos a hacer algo
y no hacíamos nada más que rozarnos
pecho con pecho
mis pezones

⁸⁵ Según Harmer: “In 1971 there were 146 Chileans being trained to fight communism at the U.S. Army School of the Americas in the Panama Canal Zone (the number would rise to 257 by 1973). There, they took courses on counter guerrilla operations, the use of informants, counterintelligence, subversion, countersubversion, espionage, counterespionage, interrogation of prisoners and suspects, handling mass rallies, populace and resources control, psychological operations, raids and searches, riots, surveillance, and terror and undercover operations” (90).

y los tuyos
los míos blandos
y los tuyos duros
Yo te los ponía en la boca
y tú te arrancabas
y me decías:
“Cecilia yo no respondo
si tu...”

y yo te dije:
“No importa que no respondas
Porque yo no te voy a
Preguntar nada” (109)

La inserción de un poema donde se da la libre expresión del deseo en un corpus que aborda la resistencia revolucionaria ofrece una superposición que es familiar a la perspectiva descolonial planteada por Lugones. Se trata de la respuesta a la colonialidad del género, que permite entender la opresión como una interacción compleja de sistemas económicos, de raza y género (747). Como en *Línea de fuego* de Gioconda Belli, la poética somática que se añade a *Sabor a mi* reintegra el cuerpo de la mujer a la historia cultural de la revolución para formular la identidad de la “mujer nueva”. Particularmente, Vicuña remarca una postura feminista descolonial disidente, a través de la inserción del deseo lésbico en poemas como “Amada amiga”:

es que soy un poco jabalí
Tú podrías apreciarlo
si tocaras el clítoris
igual al colmillo de un jabalí
que con el tiempo se endurecerá
Pienso salir a pasear contigo

Observarte mientras recoges piedras
o me hablas tus amores escondidos
Me agrada tanto que ocultes gran parte
de tu vida
Me gustaría tanto que ocultes gran parte
de tu vida
Me gustaría ser hombre para seducirte
y obligarte a que abandones tu casa
tu abuelo tu marido (125)

El poema retrata el deseo homoerótico y problematiza cómo las interacciones afectivas están constreñidas por el sistema heteropatriarcal. Así, se sugiere la ampliación del sentido del tiempo de promesa, que pasa a ser un espacio de posibilidades que incluye la libre expresión del deseo no heterosexual. El propio título, *Sabor a mí*, da cuenta de que la reivindicación de la memoria revolucionaria se da desde un sujeto reafirmado plenamente: “La lucha hay que darla en el frente cultural; para consolidar el proceso revolucionario debemos crear un movimiento cultural, una nueva visión de la realidad debe reemplazar a la antigua” (*Sabor a mí* 24). Esta visión novedosa propone el reconocimiento del carácter colectivo de la persona y del arte: “ya no necesitamos cambio de conciencia individual, solamente sino un cambio de conciencia social” (*Sabor a mí* 25). El avistamiento de esta nueva subjetividad refiere, sobre todo, al conglomerado feminista que tomó fuerza en los setenta.



Fig. 19

En la figura 19, “Calcomanía chilena”, Vicuña plantea que los efectos del feminismo revolucionario producirán: “el nacimiento de una relación distinta entre hombre y mujer; ni poder ni dependencia ni opresión: el cruce de dos universos completos” (28). La imagen realiza una provocadora superposición de dos cándidas figuras infantiles. La imagen es subversiva porque sugiere cierto erotismo comúnmente ausente en la representación de los niños. Ellos y un cordero no sólo conviven, sino que se intersecan en un mismo paisaje. La naturaleza le sirvió a Vicuña como símbolo de un espacio común de hombres y mujeres donde podían replantear su interacción. Por ejemplo, respecto a su instalación en junio de 1971 en la que llenó con hojas una sala del Museo Nacional de Bellas Artes en Chile, Vicuña señaló que la conciencia de la muerte que las hojas connotan las “podría volver revolucionarias, la mujer-hombre-nueva-o es la-el que tiene una nueva visión del tiempo; sabe que no lo puede malgastar y tratará de mil modos de transformar su mente, sus relaciones, de precipitar la revolución, porque no hay derecho que viviendo todos tan pocos

años haya que sufrir” (*Sabor a mí* 62). Nótese el especial uso ortográfico que para la época resulta pionero en la diversificación genérica en el lenguaje escrito.

La transformación radical de las relaciones de género es asumida como un cambio de paradigma necesario para documentar la historia. Por ejemplo, Vicuña explica su pintura inspirada en Violeta Parra (1917-1967), incluida en *Sabor a mí*, de su serie “Héroes de la Revolución” (1973) del siguiente modo: “porque no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner héroes del existir, del pintar y el inventar” (98). Parra fue una figura central de la cultura popular chilena, determinante para la Nueva Canción Chilena, ocupada en la reivindicación social y la militancia de izquierda que apoyó abiertamente la candidatura de Allende (Oporto 19, 20). Desde una perspectiva feminista, Vicuña restituye la importancia de Violeta Parra para la historia chilena y establece un vínculo genealógico, semejante al que construyeron otras poetisas del tiempo de promesa como anotamos en el segundo capítulo.



Fig. 20

Vicuña realiza retrato a Parra, mostrándola desnuda, dividida, pero erguida y de frente: “Violeta es un héroe porque siendo mujer se atrevió a existir y crear según su propio pie, está dividida en tres pedazos porque el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la

exhibe como un bistec. Yo la partí en tres sin saber que ella había tratado de suicidarse tres veces, antes de la última y definitiva vez” (*Sabor a mí* 98). Como veremos más adelante el suicidio está en tensión con la promesa socialista. Parra contradijo con su suicidio lo que en su arte era amor por la vida y la colectividad. Recuérdese su famosa canción “Yo canto la diferencia”, compilada en *Toda Violeta Parra* (1960). Esta pieza confrontó la inoperancia de la burguesía dirigente chilena, incapaz de reconocer la desigualdad sistemática que pauperizó al grueso de la población:

De arriba alumbra la luna
con tan amarga verdad,
la vivienda de la Luisa
que espera maternidad.
Sus gritos llegan al cielo,
nadie la habrá de escuchar
en la fiesta nacional.

La Luisa no tiene casa
ni una vela ni un pañal.
El niño nació en las manos
de la que cantando está.
Por un reguero de sangre
mañana irá el Cadillac.
Cueca amarga nacional. (41)

La canción nos conduce a observar la crítica situación de nacer en la escasez y ante la indiferencia generalizada. Como apunta Paula Miranda, el gesto más “revolucionario” de Violeta Parra: “es abandonar progresivamente la función otorgada por el capitalismo a la canción y al arte en general, como mero accesorio artístico y del espectáculo, para convertirlos en lugares de denuncia de las injusticias sociales y de los abusos de los

poderosos” (27). Estos motivos inspiran a Vicuña, quien también plantea una superposición de la dimensión artística y política en *Sabor a mí*. Particularmente, “Yo canto la diferencia” dialoga con las preocupaciones de Vicuña sobre el lugar de la mujer en la escala de marginación. Ambas artistas también coinciden en su reivindicación del pueblo mapuche, y de las colectividades indígenas en general. Estas preocupaciones permiten leerlas desde el feminismo descolonial, que como señala Lugones, se aleja del encantamiento con “la mujer”, como universal, y empieza a aprender sobre otros sujetos que resisten desde la diferencia colonial (754)⁸⁶. En la poesía de Vicuña, se trata de la resistencia feminista en su coalición con resistencias propias de las identidades amerindias. En la siguiente pieza de *Sabor a mí* se muestra la perspectiva feminista descolonial en diálogo con la esperanza en la promesa revolucionaria.

EL TRIUNFO DE LATINOAMÉRICA

Latinoamérica no debe llegar a ser jamás como Europa o U.S.

Chile podría ser el primer país completamente feliz del mundo, la inocencia y el éxtasis neolítico reaparecerían en una manera constantemente afectuosa de ser. El suicidio no existiría. *El socialismo tendría conciencia cósmica y sería la suma de la sabiduría india americana y las demás sabidurías del mundo*. El socialismo latinoamericano daría a luz una cultura en la que pensar con el estómago será más revelador que pensar con el intelecto, en la que la expansión de la percepción y las relaciones causarían un gozo creciente. Habría mucho baile mucha música mucha amistad, una manera dichosa de existir! (énfasis mío; 34)

⁸⁶ Entendiéndose por diferencia colonial el concepto planteado por Walter Mignolo como las tensiones que desplazan la mera aplicación de patrones coloniales: “the space in which global designs have to be adapted, adopted, rejected, integrated or ignored” (Mignolo ix), que Lugones incorpora a su teorización sobre el feminismo descolonial.



Fig.21

Vicuña sugiere la instauración de un lenguaje descolonial que desmantele los patrones de dominación impuestos sobre territorio indígena: “I imagined a new consciousness of language as the foundation for a liberated Latin American culture” (“Palabras Performance, 1975” *Spit Temple* 76). Este collage poético-visual exhibe lo que la autora llama material precario, que se identifica en los palitos rotos que sirven de apoyo a la mujer indígena y a su asno. Esta imagen es elocuente por su densidad histórica a la luz de la iconografía europea sobre la identidad amerindia. Por ejemplo, la imagen dialoga con ilustraciones asociadas al encuentro con el llamado “Nuevo Mundo”, como la representación de Giovanni Stradano (1523- 1605) que, como indica Silvia Spitta, muestra a Vespucci: “holding an astrolabe, in front of a naked ‘America’ (nature and woman) reclining in a hammock while members of her tribe are shown roasting a human leg”. Estos detalles afirmarían proféticamente la división epistemológica entre Occidente y el resto (8).



Fig. 22

El texto que acompaña la imagen de Vicuña (Fig.21) crea un escenario emancipado de relaciones coloniales en el que “el triunfo de Latinoamérica” es femenino. Resignifica la desnudez con la que se representaba las carencias y la supuesta inferioridad indígena ante la mirada europea, que imaginó el espacio americano como un espacio desnudo de religión y ciencia. En contraste, la imagen de Vicuña suprime la presencia europea y hace protagonista a una mujer indígena que está acompañada de unas madejas que simbolizan el saber antiquísimo y matrilineal del tejido⁸⁸. El contraste feminista descolonial del pasaje *Sabor a mí* con la iconografía europea hace visible la lógica de la colonialidad, que Lugones, siguiendo a Aníbal Quijano, entiende como “the powerful reduction of human beings to animals, to inferiors by nature, the human from the non-human, and thus imposes an ontology” (752). Contrariamente a la lógica de la colonialidad, la figura 21 cancela relaciones de jerárquicas y de dominio entre lo humano y lo no humano, e inscribe una convivencia amigable entre seres que comparten el mundo natural.

⁸⁷ “Vespucchi Discovering America” (1589), Giovanni Stradanno (Jan van der Straet) (1523- 1605). Biblioteca Nacional, Paris.

⁸⁸ Esta inscripción es aún más relevante si se toma en cuenta el trabajo plástico reciente de Vicuña dedicado a los quipus y su reapropiación del sistema de notación quechua en su tejido artístico (Quipu Mapocho, 2016; Quipu Visceral, 2017; Quipu desaparecido, 2018).

La comparación de la disposición de miradas en las figuras 21 y 22 también revela que, mientras desde una perspectiva europea, el colonizador blanco interpela de pie a una mujer indígena, que está sobre una hamaca a un nivel más bajo; en la imagen de Vicuña, la mujer indígena observa lo desconocido que sale del cuadro y el asno es quien nos mira. De este modo Vicuña realiza un reordenamiento que deshace las jerarquías colonizadoras mediante la presentación utópica de un mundo femenino en armonía con la naturaleza. Así se suma a la descolonialidad de género, que según Lugones implica construcciones subjetivas alternativas que requieren: “to bracket the dichotomous human/non-human, colonial, gender system that is constituted by the hierarchical dichotomy man/woman for European colonials + the non-gendered, non human colonized” (750). Vicuña entiende la visión multidimensional del feminismo descolonial como “socialismo cósmico latinoamericano”, en el que conviven e integran saberes desde una visión transculturada de la realidad, donde rige la desnudez del “pensar con el estómago”. Complementariamente, en el “Texto del cuaderno café” se insiste en la centralidad del sustrato indígena en asociación con la promesa de la insurrección:

La población araucana está calculada.....

no. no está calculada.

los gérmenes indios van a brotar. los araucanos se van a levantar. están esperando para empezar a conquistar su propia manera de existir, iluminando así a los demás.

los araucanos son los grandes reveladores así como los aimaras, los chilotes y los demás. (39)

Vicuña hace referencia a la demografía araucana para insistir en el cuantioso retroceso de su población tras siglos de la presencia europea y conflictos bélicos. Al mismo tiempo, imagina su potencial rebelde, común a otras sociedades indígenas americanas. Esta perspectiva permite vincular a Vicuña con la poética feminista descolonial de la poeta nicaragüense Claribel Alegría, quien recuperó motivos indígenas precolombinos, así como

momentos de represión indígena (neo) colonial para leerlos en función del horizonte de la promesa revolucionaria.

Es resaltante que en “El triunfo de Latinoamérica”, Vicuña anote que en el socialismo: “El suicidio no existiría” y aunque esta pieza tenga como fecha agosto de 1973 es inevitable pensar en el suicidio de Allende, que algunos historiadores como Peter Winn interpretaron como una manifestación de sus intenciones pacíficas: “Rather than risk the evil of civil war, Allende chose to become a revolutionary -and republican- martyr, whose death would validate his life’s work as a democratic revolutionary and deny legitimacy to Pinochet’s violent counterrevolution” (244). Sin embargo, su muerte también contradujo dolorosamente la felicidad que la revolución socialista prometía. Vicuña anota su reacción:

La muerte de Salvador no me conmocionó, no me entró en el campo de la conciencia, me empezó a trabajar lenta y misteriosamente, cultivándose en mí como un germen, un microbio o una enfermedad...La muerte de Salvador mataba todos mis soles, mis esquinas, mi unión, mi despiadada aceleración en el país de Nunca Jamás. Chile socialista era todo mi esplendor porque no era sólo mi esplendor, y yo había dejado de ser mí, para no ser YO, sino ser NOSOTROS por primera vez!” (100)

Sabor a mí es una biografía poética del devenir precario del tiempo de promesa. Las palabras de Vicuña muestran cómo la muerte de Allende se convierte en símbolo del trauma que el golpe de estado produjo. Significó la frustración de la promesa y el resquebrajamiento social por la polarización ideológica y el exilio forzado, que se traduce en la fragmentariedad del lenguaje de *Sabor a mí*. Indudablemente, como observa Kuhnheim, el golpe se materializó en la transformación textual del libro, que se iba a publicar en español en el año 1972, pero que termina publicándose en versión bilingüe en Inglaterra en 1973. Vicuña se refiere a las consecuencias lingüístico-afectivas del distanciamiento involuntario de su patria: “after that moment I have lived mostly in english. the coup disintegrated language...the disintegration of my speech began when the axe blow was inflicted on us. if we are to be

made into litter and cast-offs, then fine, I assumed that position, I a garbage and a cast-off, and that is my language, the exploded fragment” (*Spit Temple* 26). El objeto precario es el fragmento de experiencia que ingresa en el ensamblaje poético para convertirse en testimonio histórico. Lleva consigo una vocación archivístico-poética y evoca la vulnerabilidad del proyecto socialista.

Como recuerda Peter Winn, la violencia cultural después del golpe de estado se manifestó ferozmente en el asesinato de Victor Jara, el afamado canta-autor del movimiento de la Nueva Canción chilena, el saqueo de las casas y las colecciones de arte de Pablo Neruda, así como en las purgas universitarias, la censura, y la quema de libros (269). Dada la masiva destrucción de los símbolos culturales asociados a la opción socialista, Vicuña crea un archivo memorioso que responde a la interrupción del socialismo en Chile. *Sabor a mí* es una respuesta a la disputa por el legado cultural para generaciones futuras.

4.2 Nicanor Parra: anarquismo poético y anti-mesianismo

El poeta chileno Nicanor Parra Nació (1914-2018) nació en San Fabián, cerca de Chillán al sur de Santiago. La cercanía de sus padres a la música propició su apreciación temprana de la música popular, que tuvo consecuencias invaluable para la música chilena en la obra de su hermana Violeta. Nicanor estudió física y matemática en la Universidad de Chile, luego hizo estudios de posgrado en mecánica avanzada en Brown University entre los años 1943 y 1945; y posteriormente estudios de cosmología en la Universidad de Oxford entre 1949 y 1952. En su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1934) expresa su interés por la cultura y habla popular, y toma como inspiración a Federico García Lorca. Su objetivo de integrar el habla común en el lenguaje poético dio lugar a *Poemas y antipoemas* (1954), un libro que ha marcado la historia literaria latinoamericana. Su simpatía inicial con la izquierda de su país se tornó conflictiva con el paso de los años debido a su personalidad disidente y polémica. Estos

rasgos perjudicaron su relación con la intelectualidad cubana. A continuación, exploro pasajes de los libros *Artefactos* (1972), *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui* (1977) y + *Sermones & prédicas* (1979) para determinar cómo inscriben el anacronismo crítico para desafiar la visión utópica revolucionaria y desarticular el horizonte mesiánico.

Las características del trabajo poético de Parra en los años sesenta reitera la irreverencia y versatilidad de *Poemas y antipoemas*. Su antipoesía incorporó una dicción coloquial para hacer una crítica de la dinámica de la conversación y para efectuar una exploración radical del lenguaje (*Poets of Contemporary Latin America*; Rowe 17). Como afirma Iván Carrasco, aunque las nociones de “antipoema” o “antipoeta” fueron usadas con anterioridad por el peruano Enrique Bustamante y Ballivián en su libro *Antipoemas* (1926) y por Vicente Huidobro en *Altazor* (1931), Parra desarrolla un método antipoético particular: “el antipoema se presenta como un subtipo que se define como tal por constituir la transgresión del discurso establecido, fundado en la reescritura (transformación)” (26). En términos generales, el lenguaje poético de Parra es un aparato subversivo que busca revertir toda jerarquía lingüística y cultural. Parra explica:

Los métodos de trabajo de los modernistas son newtonianos, y hay que ponerlos en tela de juicio a través de una actitud relativista. Por ejemplo, el caso del lenguaje: el vocabulario tradicional era muy limitado; se hablaba en un lenguaje ‘poético’, no tan sólo como vocabulario, sino como sintaxis, como semántica. Entonces, en la antipoesía se renuncia a esa formulación y aparentemente todas las palabras tienen derecho a entrar en el discurso. (Binns Semblanzas 22; Entrevista a J.A. Piña, 1990)⁸⁹.

⁸⁹ Carrasco asocia el planteamiento de Parra con la teoría del físico y Premio Nobel Paul Dirac sobre asimétrica del cosmos quien sostenía: “No sólo es posible que las antipartículas puedan formar antiátomos, sino también que existan antiestrellas, antiplaneras y antihombres” (Carrasco 16). Sin embargo, los límites rígidos de lo propiamente poético ya venían siendo desafiadas por los movimientos vanguardistas. Marlene Gottlieb compara el método de Parra con el del Creacionismo: “Huidobro se había propuesto crear algo jamás visto y que jamás se vería si no fuese por el poema. Es decir, crear un mundo poético autosuficiente, cerrado. Parra, al contrario, quiere captar algo que todos han visto o que podrían haber visto fuera del poema -un poema que no sólo está abierto al ambiente exterior sino que se nutre de él” (32).

Parra considera que la integración del poema y la realidad desmitifica prácticas anteriores de escritura. Crea un lenguaje poético permeado por múltiples registros que desafiaban las formas tradicionalmente poéticas: “Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse: / La palabra arcoíris no aparece en él en ninguna parte” (“Advertencia al lector” 33). La rebeldía de Parra era conocida internacionalmente. En 1969 se publicó en la revista cubana *El Caimán Barbudo*: “Aviso importante”:

Poeta peligroso amenaza con destruir la tranquilidad de que gozan los cultivadores de este género en Chile y en Hispanoamérica, poniendo en evidencia todas las viejas concepciones. Se recomienda tener mucha cautela en la publicación de sus libros, especialmente el segundo (*Poemas y antipoemas*). Su traducción a otras lenguas puede ser fatal.

NOTA: Es inofensiva su publicación en los países del campo socialista, lo cual hace a este sujeto doblemente sospechoso” (Binns LX)

En ese entonces, la poesía de Parra ya era reconocida en países socialistas y en Estados Unidos, donde publicó *Antipoems* (1960) y *Poems and Antipoems* (1967). Su viaje a Moscú en 1958 le inspiró su libro *Canciones rusas* (1967). En 1972, Parra publicó *Artefactos* en formato de tarjetas postales acompañados de dibujos de Guillermo Tejera. La brevedad textual los ponía en diálogo con la forma aforística y epigramática. De acuerdo con Marlene Gottlieb, su método obedeció a una visión científicista: “Se trata de la reducción del poema al elemento esencial. Estamos en la era atómica y nuestro poeta es profesor de física. Aplica a la poesía el método cuántico de la física moderna. La realidad es discontinua” (*No se termina* 73). Fieles a la antipoesía, los artefactos construyeron una disidencia que fue al mismo tiempo política y formal. Exhibieron un lenguaje omnívoro que hacía alusión a los modos de entretenimiento de la cultura de masas mediante la inclusión del lenguaje publicitario y referencias al lenguaje político de la época con deliberada intención paródica.

Formalmente, los artefactos se componen de una coalición de texto e imagen. Parra afirma: “Cada artefacto va a ocupar una página, y los tipos se van a elegir con un criterio plástico, a partir esencialmente del Art Nouveau, de manera que el libro va a ser simultáneamente un documento literario y a la vez un documento visual” (Gottlieb 74). El artefacto propone una forma transmedial en forma de collage, que se inspira en *El Quebrantahuesos* (1952), un proyecto poético en coautoría con los poetas chilenos Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, que consistía en un collage de recortes de periódico ensamblados ingeniosamente. Para evitar un perfil intelectualizante en sus artefactos, Parra propone un aparato que se inserta en el mundo cotidiano con una mirada mordaz, irónica y con humor negro. A continuación, propongo que los artefactos políticos de Parra insisten en un imaginario distópico del presente revolucionario para deslegitimar la proyección hacia la promesa de cambio radical.



Fig. 23

El artefacto correspondiente a la figura 23 dialoga con el poema “La noche” de Hinostroza en el cual la orgía converge con la inminencia de la catástrofe. Parra se inspira en

la expresión contracultural del movimiento hippie norteamericano. No sólo apela al escenario apocalíptico configurado por la amenaza nuclear de 1962, la Guerra de Vietnam y la represión política, sino que hace referencia a la debacle ecológica: “Cuando yo me refiero al estado de crisis en que está el planeta, pienso en el colapso ecológico y en el derrumbe nuclear. No sé muy bien lo que es la ideología. Prefiero un lenguaje más concreto. Cuando el hombre se cree amo de la naturaleza, la destruye” (Chancullos 35). Parra anuncia preocupaciones afines a la ecocrítica que examina el futuro inmediato en función de la crisis ecológica para complejizar la noción de promesa más allá de términos ideológicos y para invocar una visión integral de los problemas de actualidad. Esta postura resultó extremadamente polémica en el contexto sumamente politizado de aquellos años.

4.2.1 El arte en la revolución y la revolución en el arte

El 15 de abril de 1970, Parra asistió al Festival Internacional de Poesía de la Biblioteca del Congreso en Washington y fue invitado a una recepción, donde participó de una entrevista y estuvo en compañía de Patricia Nixon. Este hecho causó un escándalo que provocó que la Casa de las Américas suspendiera su participación como jurado de su prestigioso concurso ese año.



Fig. 24

⁹⁰ Imagen reproducida en el periódico Ercilla 10 de junio de 1970.

Desde su fundación en abril de 1959, la Casa de las Américas funcionó como un espacio clave para la difusión de los lineamientos culturales de la revolución y la articulación de una identidad latinoamericana. Su función en términos pragmáticos, según Rostagno, consistía en que: “Taking advantage of a Latin American cultural tradition that makes intellectuals the moral conscience of nations, Casa de las Américas mobilized their talent and used their prestige to promote the image of a progressive, humanitarian revolution” (99). Cuba, como centro de irradiación cultural, rompió las barreras geográficas que limitaban el campo de acción de los escritores para hacer de la literatura local más que un asunto nacional y crear una audiencia internacional para la escritura latinoamericana.

Parra tenía un trato cordial con las instituciones culturales cubanas hasta ese entonces, como se puede inferir de su carta del 16 de Setiembre de 1966 a Haydée Santa María, directora de Casa de las Américas, donde le agradece su invitación al Encuentro con Rubén Darío celebrado en 1967 (136). No obstante, la coincidencia de Parra con Patricia Nixon resultó una ofensa contra la coalición intelectual latinoamericana que, por entonces, cerraba sus filas en apoyo a la revolución. Las críticas se agudizaron porque la visita de Parra coincidió con la invasión de Estados Unidos a Camboya (Binns; *Semblanzas* 43). Uno de sus artefactos sintetiza la posición de Parra frente a la reacción cubana: “Casa Blanca / casa de las Américas/ Casa de Orates” (523). Parra no se disculpó como se esperaba, radicalizó su discurso poético respecto al panorama político e incorporó en sus artefactos episodios polémicos que marcaron la vida cultural de aquellos años:



Fig. 25

Este artefacto hace referencia al intercambio hostil que sostuvieron Julio Cortázar (1914-1984) y el escritor cubano Oscar Collazos (1942-2015) en la revista *Marcha*. Collazos inició la polémica al expresar su preocupación respecto a la narrativa de escritores del boom, quienes según él promovían el escapismo mediante su afirmación de la autonomía radical de la literatura. También, sostuvo que los intelectuales latinoamericanos sufrían de un complejo de inferioridad por el que producían obras con un perfil europeizado (96). Cortázar le respondió con su texto “La literatura en la Revolución y Revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar”, título al que el artefacto de Parra alude sarcásticamente. En ese ensayo, Cortázar señaló que las novelas latinoamericanas de los últimos años son técnicamente innovadoras en relación con las novelas francesas o norteamericanas. Por tanto, el supuesto complejo de inferioridad no existía. Asimismo, sostuvo que la literatura de sus contemporáneos no menospreciaba la realidad, porque todo poema o narración: “tienen una correlación objetiva con la realidad, sólo que ahora se trata de entender la realidad como la

entiende y la vive el creador de esas ficciones” (101)⁹¹. Cortázar plantea una noción multiforme de la realidad en la que se descubren otras facetas de lo cotidiano y le increpa a Collazos que coloque los actos culturales por debajo de los actos políticos:

La revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra, la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje. (111)

Cortázar reafirmó que su generación llevaba a cabo una revolución en la literatura que coincidía con las acciones revolucionarias en el ámbito del combate y la política. En contraste con la intención de Cortázar de “liquidar malentendidos”, el artefacto de la figura 25 ridiculiza esta polémica mediante la presencia satírica de un sujeto enloquecido que emite su mensaje desde lo alto de la torre de un reloj. Desde ahí teatraliza la superioridad de su discurso y resta seriedad a las distinciones ideológico-estéticas que escritores, como Cortázar, trataron de elaborar para legitimar su compromiso con la revolución cubana. Su parlamento banaliza una de las mayores reflexiones surgidas en aquella época respecto al alcance de la libertad creativa dentro del discurso revolucionario.

El siguiente artefacto hace referencia a la desaprobación de la visita de Parra a Estados Unidos por parte de la intelectualidad cubana y expresa el poco interés de Parra en darle crédito al escrutinio de sus acciones. Burlonamente indica que en el futuro su decisión se justificará, así como se dice que se justificarán las acciones de Castro y cita con humor una de sus frases más conocidas.

⁹¹ Vargas Llosa también se refirió al artículo de Collazos y le señaló que el conflicto planteaba la pregunta de: “¿En qué forma debe traducir un escritor, en el dominio de su vocación, este deber revolucionario?” (115). Vargas Llosa sostiene que la subversión es esencial en la literatura, pero no se da solamente en términos políticos, sino estéticos.



Fig. 26

“La historia me absolverá” remite al texto de autodefensa que escribió Castro para hacer sus descargos durante el proceso que se le siguió por el asalto fallido al cuartel Moncada el 26 de julio de 1953. Mediante un procedimiento de recontextualización de la cita. En este y otros artefactos, Parra realiza una programática reelaboración de slogans asociados a la revolución cubana para convertirlos en afirmaciones contrarrevolucionarias. Sus críticas fueron afines a las que ya se venían difundiendo en el continente debido a controversias respecto al viraje autoritario del gobierno cubano, como el citado “caso Padilla”. En esos términos, en otro artefacto escribe: “Hombre nuevo / Hambre nueva” (333) para desestimar el valor del “hombre nuevo” de la sociedad revolucionada. Contrasta ese ideal con el sujeto pauperizado, que se somete a las exigencias del proyecto revolucionario, cuyos daños colaterales incluyeron el bloqueo económico y el racionamiento de recursos; así como la participación involuntaria en trabajos para el estado como el servicio militar obligatorio, la campaña de alfabetización, el trabajo agrícola, entre otros.



Fig. 27

Este artefacto propone con punzante reflexión sobre el sujeto que emerge con la revolución cubana. De acuerdo con Parra, la escasez material y la rigidez ideológica suprimió la dignidad del hombre nuevo. Este razonamiento puede funcionar como una instancia de anacronismo crítico por el cual la “virtualidad” del hombre nuevo se confronta con las peripecias del presente del sujeto cubano. La barba asocia al sujeto con los guerrilleros de la Sierra Maestra y compara la pobreza de sus ropas con la pobreza del discurso revolucionario. El campesino se muestra al lado de lo que parecen ser dos cañas de azúcar. Se trata de un guiño al sacrificio de los cubanos por sacar adelante el proyecto frustrado de la zafra de 1970 en la que se pretendió producir diez millones de toneladas de azúcar para asegurar la mejora económica de la isla.

Con el fin de distanciarse de la asociación de su imagen con la izquierda que tenía en los años sesenta, Parra elabora pronunciamientos provocadores, como puede observarse en el siguiente artefacto. Los guiones sugieren que se trata de un diálogo o un segmento de una entrevista. Se usa una tipografía con dos fuentes distintas de letras y tamaños diferentes. Lo

que resalta es la esvástica inscrita en la palabra “marxista” con la que se adjudica un carácter fascista al marxismo:



Fig. 28

Más allá de la mera irreverencia, esta comparación dialoga con reflexiones de la teoría política sobre el marxismo. Por ejemplo, el politólogo Gregor A. James considera que el Marxismo clásico, planteado por sus fundadores Marx y Friedrich Engels, fue modificado y derivó en el fascismo italiano y otras formas de sistemas totalitarios (142). Sin embargo, los historiadores consideran estas afirmaciones materia de debate (Mellone 71). Artefactos como la figura 28 construyen la identidad de Parra como polemista que insiste en la provocación programática: “Cuba si/ Yankees también” (538). Conviene recordar con Binns que: “los que llegan en la antipoesía a ser libres, y a deshacerse de sus diversas camisas de fuerza, descubren siempre que la euforia de su libertad conlleva la precariedad y la neurosis, dejándolos sin el apoyo psíquico de la fe (religiosa y política) y con la catarsis delirante de la carcajada como su único salvavidas” (“Introducción” LX). El humor de los artefactos es signo cómo opera su anacronismo crítico: subvierte radicalmente la seriedad del legado cultural de la revolución cubana para deslegitimar sus presupuestos emancipadores de bienestar futuro y ridiculizarlos ante un presente en crisis. También, tiene un efecto en la lectura que desacelera la inmediata reacción de risa e incentiva un acercamiento crítico hacia el artefacto.

Los artefactos de Parra radicalizan la disidencia creativa de la antipoesía y la llevan hacia una disidencia político-estética que propongo leer en términos de anarquía poética. Por definición, el pensamiento anarquista se resiste a la necesaria presencia del poder estatal. Albert Parsons en 1887 define: “Anarchy is anti-government, anti-rulers, anti-dictators, anti-bosses... Anarchy is the negation of force; the elimination of all authority in social affairs; it is the denial of the right of domination of one man over another. It is the diffusion of rights, of power, of duties, equally and freely among all people” (Jun 117). En consonancia con esta definición, la anarquía de los artefactos constituye una beligerante oposición a toda autoridad ideológica.



Fig. 29

El anarquismo del artefacto despliega una fuerza capaz de desestabilizar los discursos sobre las dinámicas de organización del poder. A fines del siglo diecinueve e inicios del veinte, el anarquismo fue motivo de temor, como recuerda Nathan Jun: “Between 1870 and 1920, individuals identified as anarchists perpetrated countless acts of terror throughout Europe and North America. They also successfully assassinated numerous heads of state” (109). El espíritu anarquista de los artefactos anima la violencia de un discurso que se opone

al ejercicio del poder sobre la voluntad creativa tanto como busca deshacerse de estructuras fijas de interpretación de la realidad. En palabras de Parra: “Aquí también aparece la Física, la relatividad y la indeterminación: yo pensaba que estos dos principios debían ser incorporados al trabajo político. Imagínate que ni siquiera podemos predecir el comportamiento de una partícula, menos podemos hacer con una comunidad humana, que es tan compleja” (Chanchullos 45). El anacronismo crítico de los artefactos políticos de Parra acentúa el desfase temporal entre el hoy y el futuro revolucionario, mediante una mirada anárquica que vandaliza irreverentemente la seguridad de la promesa.

El método de Parra consiste en relativizar los puntos de vista e inscribir el artefacto en un arte de la sospecha que desfigura las condiciones de posibilidad de la polarización ideológica. En palabras de Parra, en su entrevista a Juan Ehrmann en 1966: “El mundo está cambiando. Ahora todo no es blanco o negro. Se aceptan los matices. Ya no se puede decir que uno está ciento por ciento en contra de USA o la URSS. O ciento por ciento a favor... Soy un escritor de izquierda, tildado de comunista. Mi posición: francotirador, no militante, que tiene el derecho de mantener relaciones culturales con todos los países del mundo” (Binns “Semblanzas” 44,45)⁹².



Fig. 30

⁹² Aunque en el momento de esta entrevista Parra se consideraba de izquierda, nunca fue militante del partido Unidad Popular.

Los artefactos políticos tienen el propósito de declarar la autonomía poética. Por ejemplo, este artefacto rechaza la injerencia de Salvador Allende en las políticas culturales para controlar la labor de los escritores y artistas. Se plantea el anacronismo crítico como punto de partida para deslindarse de narrativas omnicomprendivas que someten las necesidades del presente a la promesa futura. Asimismo, este tipo de artefactos produce un efecto de escepticismo antipoético que “rompe con todo”, debido a una profunda insatisfacción con la realidad. En otro artefacto se lee “Fin de cueca/ No creo en redentores/ ni en Salvadores” (408). Así, se niega el mesianismo político que representaba el partido político Unidad Popular encabezada por “Salvador” Allende; cuyo nombre, según los artefactos de Parra, sugieren la noción de falso mesías.

Gottlieb lee en la radicalidad de Parra una rebeldía ante la que nada queda en pie “Caen el amor, la religión, la política, la psicología, los cimientos de la sociedad. Desaparece el yo lírico del poeta-profeta y lo reemplaza el antihéroe” (Del Antipoema 23). En estos términos, alejado de discursos fundacionales, los artefactos presentan sujetos antipoéticos que ponen en tela de juicio la legitimidad de la enunciación poética en sí misma.

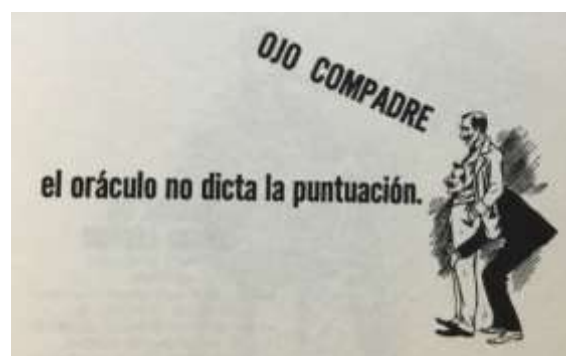


Fig. 31

En su afán de desacreditar la retórica revolucionaria impuesta al ámbito cultural, el artefacto queda como una formulación dudosa que arremete contra sí misma. En la figura 31, Parra plantea una analogía entre el oráculo y la poesía para anular una lectura prescriptiva. El

artefacto oracular impide el cierre de significados y hace visible la forma en que el lenguaje poético, como sostiene Víctor Vich:

es el lugar donde lo desconocido termina por imponerse para desestabilizar la supuesta unidad de lo simbólico. Como lugar de una radical experimentación con el lenguaje, vale decir, como una acción donde las palabras muestran su densidad de una manera sorprendente, la poesía intenta atrapar algo que nunca puede atraparse y se esfuerza por dar cuenta de aquel resto sin lugar, aquel exceso, que define la subjetividad humana” (14)

El experimentalismo de Parra no niega que se seguirán planteando modos de imaginar el futuro deseado, pero cancela la decodificación guiada por principios fijos, para conducir la imaginación hacia lo que escapa de las definiciones exactas impuestas por la polarización de la Guerra Fría. Según la figura 31, “La puntuación”; es decir, los parámetros interpretativos se ceden al lector, o como dirá en otro artefacto: “El poeta es un simple locutor él no responde por las malas noticias” (358). El desprendimiento de la autoría en un sentido tradicional tuvo también como objetivo defender a Parra de la censura del gobierno militar: “Hace tiempo que estoy en esto de la seducción. Acuérdesse que yo sobreviví a 20 años de dictadura, no soy un desaparecido. ¿Por qué? Porque mi discurso durante la dictadura fue disidente, pero seductor (...) Critico, pero seductor. El mismo verdugo termina sonriendo y no puede seguir torturando” (“Chanchullos” 41).

Así, el artefacto anárquico de Parra propone una posición creativa que no se compromete más que con la crítica que no prescribe, pero orienta. Cuando le preguntan si se siente con una función ética al ser poeta, Parra responde afirmativamente: “porque no tan solo el poeta es la voz de la tribu, sino también es la conciencia de la tribu. O sea que el poeta tiene que estar en condiciones de señalar el camino. Claro que yo no doy instrucciones concretas” (32). En estos términos, el artefacto es un oráculo poético, cuya seducción deslegitima la palabra profética y la convierte en una palabra indeterminada.

4.2.2 El Anticristo de Parra

En la segunda mitad de los años setenta, Parra toma como inspiración para su poesía a Cristo de Elqui. Se trataba de Domingo Zárate Vega quien vivió en Chile entre los años 1920s y 1930s, dejó su trabajo como constructor tras la muerte de su madre y se convirtió en un predicador itinerante. Según cuenta Binns, Parra lo vio en Santiago, vestido con toga y vendiendo sus folletos en los años treinta (*Semblanzas* 41). El personaje de Cristo de Elqui en los libros *Sermones y prédicas de Cristo del Elqui* (1977) y + *Sermones & prédicas* (1979) complementa el anarquismo de los artefactos políticos. Sostengo que, mediante la simulación paródica del discurso mesiánico, Parra desacredita el discurso redentor de corte espiritual y revolucionario. Este personaje encarna el punto más frágil de la desintegración del tiempo de promesa cuando el pensamiento utópico ha perdido su impulso y el mesianismo ha enloquecido.

Los sermones del Cristo de Elqui promueven la confusión sobre la identidad del Mesías: “no soy chino ni árabe ni mapuche / como me lo dijeron en mi cara / los llamados doctores de la ley”; “soy un hijo que sabe lo que es madre, / soy un soldado raso más humilde que el yuyo / más sufrido que el tiuque / más chileno que el mote con huesillos” (*Sermones y prédicas* 55). Parra afirma que su intención con el Cristo de Elqui era manifestar: “que no es posible predicar. Toda prédica cae en el Cristo de Elqui, y ahí se vienen abajo los discursos ideológicos, políticos y religiosos” (Piña 42). Sin embargo, la imposibilidad de difundir una verdad última no anula la enunciación en sí misma, que preserva la densidad histórica del habla popular. El Cristo de Elqui elimina la prédica como palabra absoluta e instituye la prédica de un discurso aparentemente inofensivo y sin valor contundente que le sirve para esquivar la censura: “el verdadero Cristo es lo que es / en cambio yo qué soy: lo que no soy” (+ *Sermones & prédicas* 61). Así, Parra crea un Cristo contradictorio que es y no es; es decir,

es un impostor, un anticristo que, a pesar de que reconoce su condición, no renuncia a la palabra.

A medida que vayan cayendo las hojas del calendario
muchos cristos aparecerán en escena
de esto no quepa la menor duda
todos aficionados como yo
pero ninguno Cristo de verdad (+ *Semones & prédicas* 77)

Se trata de una imitación irreverente que pone en ridículo las verdades últimas: “Tienen razón los amigos escépticos / todo puede probarse con la Biblia”; “es cuestión de saberla adulterar” (+ *Semones & prédicas* 72). El Cristo de Elqui se identifica con la figura del “anticristo” que, en el evangelio de Juan, es descrito como una falsa personificación que engañará a los fieles antes del juicio final. Según Riven Barton: “Apocalyptic thinking acknowledges the loss of a former way of life. People become apocalyptic when the traditional mores, beliefs, and societal constructions no longer resonate with an emerging zeitgeist” (5). La resonancia apocalíptica en la poesía de Parra corresponde a su desmantelamiento de la esperanza en la promesa revolucionaria. La poesía de Parra inaugura un tiempo sin un mesías legítimo, donde la locura y la lucidez convergen sin que puedan distinguirse.

-Señor Cristo de Elqui
qué recomienda usted
autoritarismo o libre albedrío
-No sé qué responderle: en verdad en verdad
autoritarismo es sinónimo de represión
-Qué porvenir le ve a la Revolución Cubana
-Caperucita Roja triunfará (+ *Semones & prédicas* 78)

La palabra del Cristo de Elqui proviene de un lugar programáticamente opaco, como afirma Binns: “proviene de otros tiempos, también sirve como una máscara para que el antipoema insinúe, todavía en los primeros años del régimen pinochetista, alguna forma oblicua de protesta que pudiera escaparse a la censura” (*Semblanzas* 42). La marginalidad del Cristo de Elqui es el lugar solapado desde donde se busca enunciar su mensaje crítico:

Cuando los españoles llegaron a Chile
se encontraron con la sorpresa
de que aquí no había oro ni plata
nieve y trumao sí: trumao y nieve
nada que valiera la pena
los alimentos eran medianamente escasos
y continúan siéndolo dirán ustedes
es lo que yo quería subrayar
el pueblo chileno tiene hambre
sé que por pronunciar esta frase
puedo ir a parar a Pisagua
pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener
otra razón de ser que la verdad
el general Ibáñez me perdone
en Chile no se respetan los derechos humanos
aquí no existe libertad de prensa
aquí mandan los millonarios
el gallinero está a cargo del zorro
claro que yo les voy a pedir que me digan
en qué país se respetan los derechos humanos (*Semones y prédicas* 52)

Así el Cristo de Elqui traza un arco de larga duración desde la invasión española en territorio latinoamericano para esbozar una realidad distópica que persiste desde entonces, y

que se presenta como otra manifestación del anacronismo crítico para reiterar la imposibilidad de la formulación de la promesa revolucionaria. El Cristo de Elqui y los artefactos son productos escépticos del tiempo de promesa, con los que Parra señala los estragos de la confrontación de los esfuerzos revolucionarios y contrarrevolucionarios. Estos elementos poéticos conforman una respuesta al desgaste del horizonte mesiánico. La palabra profética y combativa que trataba de definir la dimensión colectiva de la poesía se frustra y la búsqueda poética entendida, como compromiso con la historia revolucionaria, se reorienta hacia la reflexión sobre sus condiciones de posibilidad en medio de una espera de un cambio radical que nunca llega.

5. Conclusión

En este capítulo desarrollé la noción de anacronismo crítico en la poesía, que señala el desalineamiento temporal producido por el desencuentro de la promesa revolucionaria futura y la crisis del presente donde se formula. Este procedimiento es paralelo a una innovación material del lenguaje poético en el que los recursos formales traducen el dislocamiento temporal del anacronismo del tiempo de promesa. Destaco la orientación poético-visual en el simbolismo matemático- astrológico de Hinostroza, en los poemas-objeto de Vicuña y en los artefactos de Parra. Por su parte, estos procedimientos generan un anacronismo interpretativo que consiste en la desaceleración del vínculo entre el texto y su lectura. Asimismo, aunque el formato transmedial manifiesta la precariedad del lenguaje para nombrar la desintegración del tiempo de promesa, su diversidad expresiva se aproxima a la complejidad de las expectativas de cambio radical más allá de la polarización simplificadora de la Guerra Fría.

Desde su epicentro en la Cuba revolucionaria y su expansión en Perú y Chile, el anacronismo crítico hace visible la crisis del motivo del poeta-profeta en la discordancia del horizonte mesiánico y la incertidumbre ocasionada por la amenaza nuclear, la represión

política y la contrainsurgencia. Destaqué el surgimiento del poeta-anómalo mediante la identificación de la tensa relación entre los poetas y el poder en la poesía de Heberto Padilla, Reinaldo Arenas y Rodolfo Hinostroza. Asimismo, estudié el anacronismo crítico implicado en los signos de la desintegración del tiempo de promesa en la poesía feminista descolonial de Cecilia Vicuña y en el anarquismo antipoético de Parra, que desafía todo mesianismo y deja los mensajes oraculares en la orfandad de la falta de puntuación.

CONCLUSIONES

Mi lectura de la poesía producida durante los años sesenta y setenta se centró en su relación con las expectativas de transformación social en Latinoamérica y con las búsquedas de autonomía geopolítica y estética inspiradas por la revolución cubana. Se trató de un estudio de la poesía en un contexto de conflicto guerrillero, de la reivindicación racial, del despertar feminista y la renovación espiritual de arraigo étnico-cultural. Abordé la pregunta por la relación entre la poesía y el tiempo, impulsada por la influencia cultural de la revolución cubana. En respuesta elaboré una teoría del anacronismo del tiempo revolucionario en la poesía de la promesa, cuya diversidad de alocución dialogó con la complejidad de las experiencias revolucionarias y des automatizó la polarización de posicionamientos políticos.

En la poesía post vanguardista la fusión de vida y poesía no es novedad, sino parte de las condiciones de posibilidad de una poesía que se desarrolla paralelamente a los procesos sociales. Los cruces entre política y poesía se encuentran enraizados en la tradición poética latinoamericana en momentos como el de la búsqueda de una modernización de la cultura en el México revolucionario y el de la solidaridad con los milicianos que defendieron la República durante la guerra civil española. Sin embargo, el contexto que estudio, asociado con el impacto transnacional de la revolución cubana, sobrepasa la reflexividad creativa dentro de un país que ha atravesado su revolución o la solidaridad internacional. Particularmente, la revolución cubana creó un imaginario global que invitó a la expansión del modelo socialista más allá de sus fronteras y propició un diálogo constante con el horizonte cultural cubano. La respuesta transnacional a estos esfuerzos se dio a través de reappropriaciones locales inspiradas en la promesa revolucionaria.

La producción poética de los años sesenta y setenta difícilmente puede ser encasillada en términos de poesía política o poesía comprometida. Más allá de una pedagogía política o

de un mero experimentalismo, la poesía del tiempo de promesa acoge la revolución como un instigador creativo que la lleva al descubrimiento de la pluralidad de su dicción, simbolismo, arraigo étnico-cultural, de raza y de género. Para analizar las intersecciones entre la poesía y la revolución, específicamente, aquella marcada por la expansión de la promesa socialista y la contrainsurgencia en Latinoamérica, elegí examinar cómo desde la poesía se lee el futuro deseado y cómo se reinterpreta el pasado en relación con las expectativas de cambio radical. Motivos como el poeta-guerrillero, el poeta-profeta y el horizonte mesiánico aparecen en esta poesía en modulaciones que expresan su vocación poético-archivística con fines anticoloniales. Asimismo, la poesía de la promesa, deseosa por elaborar una expresión propia del significado de su rebeldía, se posiciona críticamente frente a la idealización de la revolución cubana. Si es posible un sentido englobante del compromiso de esta poesía, es la lucha simultánea por su autonomía política y estética.

A lo largo de *Tiempo de promesa* resalté el protagonismo de Cuba a partir de su revolución (1959) a nivel transnacional. Enfaticé el afianzamiento de su influencia ideológica a través de la creación de un sistema cultural latinoamericanista que rechazó tajantemente el colonialismo. La diseminación de movimientos guerrilleros de estilo guevarista a lo largo de la región alimentó la esperanza respecto a la creación de un socialismo latinoamericano. Las instituciones de la Cuba revolucionaria promovieron un espíritu solidario y combativo, que estuvo a cargo de generosas alianzas y que, lamentablemente, también implicó una orientación represiva. Sus consecuencias en el ámbito poético se tradujeron en la desconfianza respecto a la convivencia no conflictiva de la política y la creación, administradas desde el estado.

Me interesó leer la poesía en contrapunto con preocupaciones políticas, sociales e históricas, sin reducirla a un instrumento ideológico; sino para exponer cómo la materialidad de su lenguaje produjo efectos que interpretaron el contexto de la promesa en términos

propios⁹³. La política, tal como la define Rancière, rige los términos de la participación en lo que es común para la comunidad: lo que es visible, lo que es posible de ser hecho y articulado (*The Politics of Aesthetics* 12). El rasgo común entre la política, la literatura y las artes es su capacidad de definir la forma cómo se participa en un grupo social. En ellas se distribuye lo sensible; es decir, dan acceso al bien compartido⁹⁴. Ante una revolución, la política atraviesa un momento estético en el que se redistribuyen las formas establecidas del poder, el lenguaje, la identidad, entre otros. Durante el tiempo de promesa revolucionaria, la poesía redistribuye el imaginario guiado por los motivos del poeta-guerrillero y del horizonte mesiánico. Se reinterpretaron estas variables desde la perspectiva del feminismo descolonial, las reivindicaciones racial y étnica, y el reconocimiento de la impronta distópica que el recrudecimiento de la Guerra Fría produjo. El sujeto político y poético de los sesenta y setenta elabora un nuevo orden del lenguaje inspirado en la expectativa de cambio radical que desemboca, en la mayoría de los casos, en una disposición transmedial de la materia poética: verso, prosa, oralidad, escritura e imagen dinamizan la interpretación de las condiciones de posibilidad de la escritura poética desde la poesía misma.

Me he referido a la poesía del tiempo de promesa para abordar la escritura en relación con el sentimiento de esperanza y sus efectos de presencia en la poesía, de acuerdo con la noción de Bloch de utopía concreta. Esta especificación permitió deslindar de una noción vaga de utopía, cuyo concepto a secas puede resultar confuso y contradictorio, pues fluctúa entre las fantasías que condujeron al totalitarismo del siglo XX y la postulación de una posibilidad infinita fuera de las limitaciones espaciotemporales. *Tiempo de promesa*

⁹³ Según Rancière, la literatura y la política intervienen en la realidad, en lugar de reflejarla: “Political statements and literary locutions produce effects in reality. They define models of speech or action but also regimes of sensible intensity” (*The Politics of Aesthetics* 39). En ese sentido, la dimensión política de la poesía del tiempo de promesa dependió de las posibilidades expresivas del lenguaje poético.

⁹⁴ “Politics and art, like forms of knowledge, construct ‘fictions’, that is to say material rearrangements of signs and images, relationships between what is seen and what is said, between what is done and what can be done” (*The Politics of Aesthetics* 39)

demuestra cómo la creación de un imaginario poético de la revolución puede leerse a través de una teoría del anacronismo del tiempo revolucionario. Lejos de una reducción del término anacronismo a la inoperancia de elementos del pasado en el presente, propongo entender el anacronismo temporal como la asimetría de tiempos (presente, pasado y futuro) en la que se devela la pluralidad con la que se aborda la esperanza revolucionaria. Identifiqué dos corrientes de tratamiento temporal que se ocuparon de la promesa revolucionaria: Por un lado, la poesía de autores como Nancy Morejón, Nicolás Guillén, Claribel Alegría, Ernesto Cardenal y José María Arguedas incorporaron en su escritura el principio de organización denominado anacronismo estratégico. Se trata de una selectiva incorporación de motivos coloniales o precolombinos para crear una imagen de una revolución de larga duración. Con diversos matices, estos autores construyeron una mitopoética y búsquedas genealógicas anticoloniales con marca de raza, etnia y género. Su poesía sugiere que, habiéndose realizado con anterioridad, el retorno de la presencia revolucionaria era inminente.

Por otro lado, identifiqué el principio organizador denominado anacronismo crítico que se refiere al dislocamiento temporal entre la crisis del presente y la proyección hacia el devenir revolucionario que, a su vez, implica un aprendizaje meta poético sobre las condiciones de posibilidad de la escritura poética. Este procedimiento neutraliza la proyección del tiempo revolucionario hacia el futuro para desestimar el valor de su virtualidad frente al padecimiento de agresiones de carácter distópico, como la crisis de los misiles (1962) y el recrudecimiento de la represión en Cuba, cuyo testimonio aparece en la poesía de Heberto Padilla, Reinaldo Arenas y Rodolfo Hinostroza. El anacronismo crítico también exhibe la fragilidad de la mirada prospectiva del tiempo de promesa. En sus objetos precarios Cecilia Vicuña materializa el debilitamiento del tejido social y del lenguaje, producido por las acciones contrarrevolucionarias que truncaron el desarrollo del socialismo

en Chile. Igualmente, mediante el anacronismo crítico, Parra deslegitimó el don profético del poeta a través de un irónico desafío del lugar de enunciación en su anarquismo antipoético.

Esta investigación demuestra que la poesía del tiempo de promesa conforma un corpus que habilita una forma de recordar cultural a través de un archivo alternativo para la preservación de las impresiones sobre la esperanza revolucionaria latinoamericana. Es una poesía que efectúa una tarea hermenéutica de la experiencia histórica y una tarea epistemológica que materializa un conocimiento poético-histórico. En ese sentido, materializó el núcleo de la poética, que implica una organización impura, de un montaje -no científico- del saber” (Didi-Huberman 59). Asimismo, la poesía del tiempo de promesa despliega una pluralidad de dicción, simbolismo, arraigo étnico-cultural, de raza y género que dialoga con las expectativas de cambio radical desautomatizando la polarización del lenguaje propio de la Guerra Fría. Sus atributos formales producen una desaceleración del acercamiento hacia los textos. En última instancia, se lleva a cabo un anacronismo interpretativo en el que se capitaliza el desencuentro entre el poema y su decodificación. Por otro lado, este estudio ofrece una aproximación integradora a la producción poética de los sesenta y setenta en relación con las experiencias revolucionarias en la región más allá de un acercamiento atomizado a estilos como el exteriorismo o la antipoesía, y reivindica el lenguaje poético para el descentramiento del estudio de los largos sesenta globales y la Guerra Fría desde Latinoamérica.

Es llamativo que después de más de sesenta años de la revolución, sus diversos retos durante el Período Especial en los años noventa, la presente crisis sanitaria del Covid 19 y las tensiones sociales, el horizonte poético siga siendo en Cuba un foro insoslayable para repensar la promesa liberadora de la revolución⁹⁵. En respuesta al Decreto N.º 349 formulado

⁹⁵ El Periodo especial en tiempos de paz refiere a un periodo de crisis, inestabilidad material y emocional que tuvo mayor impacto en la década de los noventa El Período Especial ha dado lugar a precisiones cronológicas diversas. Como apunta Elzbieta Sklodowska, el Banco Central de Cuba indica una duración que va de 1995 al

en el 2018 por la administración de Miguel Díaz-Canel para someter a inspección la gestión independiente del arte, se formó el Movimiento San Isidro, de carácter artístico y político, que se declaró en oposición al régimen y que ha vuelto a tomar protagonismo desde noviembre de 2020 por sus reclamos ante la prisión de Denis Solís, músico y fundador del movimiento. Como sostiene Arcadio Rodríguez estas expresiones de disidencia pertenecen a “un proceso cíclico de reivindicaciones por la libertad de expresión”, que ha tenido entre sus muchas expresiones el documental *PM* de Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante, el libro *Fuera del juego* de Heberto Padilla, *Arte Calle*, el grupo de punk rock *Porno para Ricardo* (Gorki y Lía Villares), los grafitis de El Sexto (Danilo Maldonado), entre otros (23-39).

Luis Manuel Otero Alcántara, performer, poeta y artista plástico hizo una convocatoria para realizar un “Susurro poético” el 17 de noviembre de 2020 para pedir la libertad de Solís. Dieciséis personas entre periodistas, intelectuales y activistas independientes acudieron a su casa. La respuesta del gobierno fue drástica. La policía cercó la vivienda tratando de incomunicarlos y bloqueó su acceso a alimentos, lo que desató la decisión de algunos, de los que serían conocidos como “los acuartelados de San Isidro”, de declararse en huelga de hambre y de sed. La noticia causó una reacción significativa en la comunidad cubana a nivel nacional e internacional reconectada debido al uso de internet y las redes sociales. La respuesta incluyó una protesta numerosa frente al Ministerio de Cultura cubano de quienes hoy son conocidos como 27N (Rodríguez Quintana 18-19). Los acuartelados sostuvieron la necesidad de un cambio en la sociedad cubana mediante medios pacíficos: “El centro de nuestra protesta continuó siendo la poesía, lo que nos congregaba una vez al día y nos posibilitaba conectarnos con todo lo hermoso y cierto que ha experimentado

2005, aunque algunos consideran los años 1993 a 2002, y otros, como Julio Díaz Vázquez, sostienen que el Período Especial no ha concluido (36)

la humanidad a través de los tiempos, una espiritualidad confluyente que nos envolvía, a algunos por primera vez” (“Comunicado de San Isidro”109). Además del potencial espiritual atribuido a la poesía, los involucrados en el acuartelamiento, como la poeta Katherine Bisquet reconocen la necesidad de distinguir el valor agregado del activismo poético. Más allá de su contenido artístico, Bisquet sostiene que se trata de protestas cívicas y políticas en las que la defensa de la libertad de expresión es un reclamo por los derechos de la ciudadanía en general (“Katherine Bisquet de la poesía a la protesta cívica”).

Mientras se mantuvieron acuarteladas, Bisquet y la artista Camila Lobón exhibieron en una sábana en la que apuntaron: “Trece días de privación ilegal de libertad, tenemos derecho a expresarnos” (139 Rodríguez Quintana). A partir de episodios de vulneración de los derechos de libertad de expresión, pensamiento y desplazamiento, que incluyen prisión domiciliaria, Bisquet ha expresado su solidaridad con, por ejemplo, la retención forzada de Luis Manuel Otero Alcántara en el hospital Calixto García entre el 2 y el 31 de mayo de 2021, y con la periodista Karla María Pérez, quien en marzo del 2021 quedó varada en Panamá debido a que el gobierno impidió su regreso a suelo cubano desde Costa Rica, donde ha radicado desde su expulsión de la Universidad Central de las Villas (Cuba) por postear en un blog de una organización opositora al gobierno (Rivero):

Porque Cienfuegos es una ciudad muy débil
Y una pérdida más puede significar su deshacimiento,
Una vez le escribí a una amiga que amo con locura
Cuando decidió perderse por los bosques de Serbia.
Pero ella decidió perderse y tú solo querías regresar.
Ella decidió que esa ciudad muriese y tú solo querrías salvarla.
Yo he querido muchas veces que ese lugar se fundiera algo más con el mar de la costa
del sur.
He querido, incluso, olvidarla.

Y tú me decías, nos vemos pronto allá.
Y yo me preguntaba, allá dónde.
¿Dónde uno se encuentra en los lugares que ya no existen?
En los lugares que uno se logra arrancar.
Y he pensado mucho en ti en estos días
Porque nunca es real el exterminio cuando realmente te lo quitan todo
Nunca es más real el infinito
Cuando te lo acortan, y te convierten tu casa en pequeños compartimientos,
En closets, gavetas, habitaciones, malecones, cuartos, una punta de ciudad donde se
ve la bahía en toda su extensión.
A ti te han estrechado tu casa,
Un cubículo pequeño presto al desalojo.
Yo pudiera contarte muchas cosas,
De las temporadas de las frutas, de los mangos de Juraguá,
Me llegan los olores al punto más leve de mi azotea custodiada.
Y quisiera contarte de ese recuerdo,
De eso que me llega desde nuestra casa vedada.
Del recuerdo cubierto por capas y capas de las tierras rojas.
Podemos imaginarlo juntas,
Y poder pensar en la libertad de reconstruir desde esa misma raíz de las matas de
mangos,
Todo lo que aún queda bajo la tierra.

La poesía permeada por demandas cívicas se presenta como una forma de lucha pacífica contra la monopolización del discurso impuesta por la represión. La hablante del poema transmite el deseo de reafirmar la pertenencia cubana de Pérez, recordando su lugar de nacimiento, Cienfuegos, y ofreciéndole noticia sobre las frutas de la isla y sus olores. Al mismo tiempo, el poema identifica la grave coyuntura de su confluencia. La hablante del

poema está bajo custodia en su propia casa y el lugar del reencuentro que imagina es un espacio donde ambas ya no se reconocen: “¿Dónde uno se encuentra en los lugares que ya no existen?”. Se alude al desalojo real y simbólico producto del extremo control del aparato estatal que ha atomizado la experiencia social y ha deteriorado el sentido de pertenencia: “Nunca es más real el infinito / Cuando te lo acortan, y te convierten tu casa en pequeños compartimientos”. Desde el confinamiento de la prisión domiciliaria, que Bisquet ha sufrido en la vida real, la hablante del poema le propone a su interlocutora un encuentro en el recuerdo de la libertad que todavía pueden imaginar juntas.

La poesía que surge en el contexto cubano actual demuestra que la desintegración del tiempo de promesa revolucionaria no ha eliminado la promesa en sí misma. La esperanza de un desarrollo pleno de las capacidades humanas en un medio que lo haga propicio es aún una meta compartida: “Podemos imaginarlo...Y poder pensar en la libertad de reconstruir desde esa misma raíz de las matas de mangos, / Todo lo que aún queda bajo la tierra”. La poesía cubana actual confronta la intransigencia del discurso oficial que sacrifica el presente en aras del bienestar futuro y exige repensar la posibilidad de nuevas formas de colectividad fuera de la institucionalidad revolucionaria y su retórica autoritaria. En la gravedad de un presente marcado por una pandemia global, la poesía sigue suturando simbólicamente la fragmentación social, exacerbada por las fricciones políticas.

Ante el bloqueo internacional, las responsabilidades frente a los aciertos y fracasos del gobierno cubano no pueden analizarse según estándares asociados a naciones en pleno uso de su soberanía. No obstante, no puede tratarse de comprender por qué se persiguen poetas y por qué la poesía resulta peligrosa. La sociedad cubana ha atravesado el trauma de una continua división ideológica y geográfica entre los defensores del régimen castrista y quienes padecen un ostracismo buscado o inducido dentro y fuera de la isla. La polarización heredada de la Guerra Fría fue importada al microcosmos cubano causando serias fisuras sociales. Se han

identificado enemigos internos y externos, y se han demandado alineamientos obstaculizando la autocrítica del régimen y la precisión de responsabilidades de la sociedad civil en la crisis. Frente a este panorama de desgarró social, la poesía es en Cuba uno de los pocos lugares de encuentro que quedan para el abrazo en la mutua aspiración de libertad. Por eso es, también, el lugar temido de las conspiraciones, donde la fuerza de lo plural fortalece la posibilidad de una renovación continua ante las amenazas a la libertad y a la imaginación. A la poesía se le ha sumado el activismo y otras formas artísticas a lo largo de los años que buscan recobrar espacios para la participación diversa e inclusiva en el espacio público, que es hoy mucho más urgente debido a la crisis sanitaria global.

El significado de mi investigación encuentra nuevos rumbos en consideración de una actualidad definida por un mal invisible del Covid19 que ha transformado drásticamente las relaciones humanas y por la precariedad de la convivencia social a nivel global. Esta crisis se ha manifestado, como he mencionado, en el reclamo por los derechos de la libertad de expresión en Cuba, por la equidad racial en Estados Unidos y, en Latinoamérica, a través de movilizaciones masivas en Ecuador, Chile, Perú y Colombia, producto de la desigualdad sistemática y la corrupción organizada dentro de los aparatos estatales⁹⁶. Se trata de un momento clave, aún en curso, para repensar los modos sostenibles de convivencia en un

⁹⁶ Entre el 2 y el 13 de octubre del 2019 se dieron una serie de protestas lideradas por el movimiento indígena ecuatoriano en rechazo a las medidas de austeridad económica dictadas por el presidente Lenin Moreno. La gravedad del levantamiento obligó al presidente a movilizar la sede del gobierno de Quito a Guayaquil (Francesco Manetto).

Desde el 18 de octubre al 18 de marzo de 2020 se dieron protestas masivas en todo el territorio chileno como expresión de desobediencia civil. Tanto la precarización de la calidad de vida, el desequilibrio de recaudación tributaria, como casos de corrupción gubernamental ocasionaron un levantamiento firme y sostenido (Ernesto Londoño).

Entre el 9 y el 17 de noviembre de 2020 Se dio una gran movilización “con miles de jóvenes en la primera línea de las manifestaciones, consiguió derrocar en unos días a Manuel Merino, quien después de imponer una moción de vacancia al presidente Martín Vizcarra asumió el poder sin legitimidad ciudadana” (Gabriela Wiener).

El 28 de abril de 2021 se hizo un llamado al paro nacional en rechazo a las medidas tributarias del gobierno del presidente Iván Duque, en un contexto de crisis económica y sanitaria: “Las protestas esta vez llegaron a pequeños y medianos municipios. Fueron convocados por jóvenes, pero cuentan con el apoyo de adultos mayores y poblaciones minoritarias. Han paralizado la producción, el abastecimiento y el transporte en rincones inesperados” (Daniel Pardo).

mundo compartido, y para reconfigurar un imaginario esperanzado en transformaciones radicales que devuelvan a los individuos un sentido de comunidad. La protesta como ejercicio ciudadano en defensa de derechos demuestra la importancia y la fortificación de la palabra en su dimensión colectiva y en su uso en el espacio público. Hoy como en el tiempo de promesa, es vital preguntarnos cómo hace la poesía para imaginar un futuro extra individual y fortalecer la capacidad de acción y dicción de agregados sociales abiertos a la cooperación y a la pluralidad más allá de estériles polarizaciones.

Apéndice

Capítulo I

“Hombres de transición”

(Roberto Fernández Retamar)

Entre los blancos a quienes, cuando son casi polares, se les ve circular la sangre por los ojos,

debajo del pelo pajizo,

Y los negros nocturnos, azules a veces, escogidos y purificados a través de las pruebas horribles, de

modo que solo los mejores sobrevivieron y son la única raza realmente superior del planeta;

Entre los que sobresalta la bomba que primero había hecho parpadear a la lámpara y remataba un

joven colgando del poste de la esquina,

Y los que aprenden a vivir con el canto *marchando vamos*

hacia un ideal, y deletrean Camilo (quizá más joven que nosotros) como nosotros Ignacio

Agramonte (tan viejo ya como los egipcios cuando fuimos a las primeras aulas);

Entre los que tuvieron que esperar, sudándoles las manos por un trabajo, por cualquier trabajo,

Y los que pueden escoger y rechazar trabajos sin humillarse, sin mentir, sin callar, y hay trabajos

que nadie quiere hacerlos ya por dinero, y tienen que ir (tenemos que ir) los trabajadores

voluntarios para que el país siga viviendo;

Entre las salpicadas flojeras, las negaciones de San Pedro, de casi todos los días en casi todas las

calles,

Y el heroísmo de quienes han esparcido sus nombres por escuelas, granjas, comités de defensa,

fábricas, etcétera;

Entre una clase a la que no pertenecemos, porque no podíamos ir a sus colegios ni llegamos a creer

en sus dioses,

Ni mandamos en sus oficinas ni vivimos en sus casas ni bailamos en sus salones ni nos bañamos en
sus playas ni hicimos juntos el amor ni nos saludamos,
Y otra clase en la cual pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias ni tenemos del
todo las mismas humillaciones,
Y que señala con sus manos encallecidas, hinchadas, para siempre deformes,
A nuestras manos que alisó el papel o trastearon los números;
Entre el atormentado descubrimiento del placer,
La gloria eléctrica de los cuerpos y la pena, el temor de hacerlo mal,
Y la plenitud de la belleza y la gracia, la posesión hermosa de una mujer por un hombre, de un
muchacho por una muchacha,
Escogidos uno a la otra como frutas, como verdades en la luz;
Entre el insomnio masticado por el reloj de la pared,
La mano que no puede firmar el acta de examen o llevarse la maldita cuchara de sopa a la boca,
El miedo, las lágrimas de la rabia sorda e imponente,
Y el júbilo del que recibe en el cuerpo la fatiga trabajadora del día y el reposo justiciero de la
noche,
Del que levanta sin pensarlo herramientas y armas y también un cuerpo querido que tiembla de
ilusión;
Entre creer un montón de cosas de la tierra, del cielo y del infierno,
Y no creer absolutamente nada, ni si quiera que el incrédulo exista de veras;
Entre la certidumbre de que todo es una gran trampa, una broma descomunal, y qué demonios
estamos haciendo aquí, y qué es aquí,
Y la esperanza de que las cosas pueden ser diferentes, deben ser diferentes, serán diferentes;
Entre lo que no queremos ser más, y hubiéramos preferido no ser, y lo que todavía queríamos ser,
Y lo que queremos, lo que esperamos llegar a ser un día, si tenemos tiempo y corazón y entrañas;

Entre algún guapo de barrio, Roenervio por ejemplo, que podía más que uno, qué coño,
Y José Martí, que exaltaba y avergonzaba, brillando como una estrella;
Entre el pasado en el que, evidentemente, no habíamos estado, y por eso era pasado,
Y el porvenir en el que tampoco íbamos a estar, y por eso era porvenir,
Aunque nosotros fuéramos el pasado y el porvenir, que sin nosotros no existirían.
Y, desde luego, no queremos (y bien sabemos que no recibiremos) piedad ni perdón ni
 conmiseración,
Quizá ni si quiera comprensión, de los hombres mejores que vendrán luego, que deben venir luego,
 que deben venir luego: la historia no es para eso,
Sino para vivirla cada quien del todo, sin resquicios si es posible
(Con amor sí, porque es probable que sea lo único verdadero).
Y los muertos estarán muertos, con sus ropas, sus libros, sus conversaciones, sus sueños, sus
 dolores, sus suspiros, sus grandezas, sus pequeñeces.
Y porque también nosotros hemos sido la historia, y también hemos construido alegría, hermosura
 y verdad, y hemos asistido a la luz y alguna vez a lo mejor hemos sido la luz, como hoy
 formamos parte del presente.
Y porque después de todo, compañeros, quien sabe
Si solo los muertos no son hombres de transición. (211-214)

“Mujer negra”

(Nancy Morejón)

Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar.

La noche, no puedo recordarla.

Ni el mismo océano podría recordarla.

Pero no olvido al primer alcatraz que divisé.

Altas, las nubes, como inocentes testigos presenciales.

Acaso no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua ancestral.

Me dejaron aquí y aquí he vivido.

Y porque trabajé como una bestia,

aquí volví a nacer.

A cuanta epopeya mandinga intenté recurrir.

Me rebelé

Su Merced me compró en una plaza.

Bordé la casaca de Su Merced y un hijo macho le parí.

Mi hijo no tuvo nombre.

Y su Merced murió a manos de un impecable *lord* inglés.

Anduve.

Ésta es la tierra donde padecí bocabajos y azotes.

Bogué a lo largo de todos sus ríos.
Bajo su sol sembré, recolecté y las cosechas no comí.
Por casa tuve un barracón.
Yo misma traje piedras para edificarlo,
pero canté al natural compás de los pájaros nacionales.

Me sublevé.

En esta misma tierra toqué la sangre húmeda
y los huesos podridos de muchos otros,
traídos por ella, o no, igual que yo.
Ya nunca más imaginé el camino a Guinea.
¿Era a Guinea? ¿A Benín? ¿Era a Madagascar? ¿O a Cabo Verde?

Trabajé mucho más.

Fundé mejor mi canto milenario y mi esperanza.
Aquí construí mi mundo.

Me fui al monte.

Mi real independencia fue el palenque
y cabalgué entre las tropas de Maceo.

Sólo un siglo más tarde,

junto a mis descendientes,

desde una azul montaña,

bajé de la Sierra

para acabar con capitales usureros,

con generales burgueses.

Ahora soy: Sólo hoy tenemos y creamos.

Nada nos es ajeno.

Nuestra la tierra.

Nuestros el mar y el cielo.

Nuestras la magia y la quimera.

Iguales míos, aquí los veo bailar

Alrededor del árbol que plantamos para el comunismo.

Su pródiga madera ya resuena. (20)

Capítulo II

La carta de un padre

Les agradecería tuviera a bien disponer se publicara la declaración que formulo con referencia a los sucesos ocurridos en Puerto Maldonado, en donde perdiera la vida mi hijo el poeta Javier Heraud Pérez.

El sacrificio de mi hijo Javier ha sumido a mi familia en el más profundo desconsuelo, tanto por la manera como ha desaparecido como también por la pérdida de una promesa para la cultura y el pensamiento de mi patria.

Nosotros sabíamos que nuestro hijo Javier vivió hondamente preocupado porque aspiraba a tener un vida útil y creadora. Lo prueba sus libros de poemas, pero nunca supimos que pensaba, al irse a Cuba, en otra cosa que estudiar cinematografía. Por eso las noticias de Puerto Maldonado nos fulminaron, y yo fui al lugar de los hechos porque me resistía a creerlos. Allí tuve la trágica certidumbre de la muerte de Javier. Pero mi pena, con ser insondable, se ha agrandado más al saber que mi hijo, que había ido allá ungido por un ideal, arrojando los más graves con el más absoluto desinterés, había sido víctima de una cacería inhumana.

Cuando inerte en una canoa de troncos de árboles, desnudo y sin armas en medio del río Madre de Dios, a la deriva, sin remos, mi hijo pude ser detenido sin necesidad de disparos, más aún por cuanto su compañero, había enarbolado un trapo blanco. No obstante, eso, la policía y los civiles a quienes azuzó, les disparaban sobreseguro, desde lo alto del río, durante hora y media, inclusive con balas de cacería de fieras.

Cuando el compañero de mi hijo gritó: “No disparen más”, estando ya cerca de la ribera desde donde les disparaban, según versiones orales que he recogido de la población, un capitán gritó: “Fuego, hay que rematarlos”. Un teniente, más humano y más respetuoso de las leyes de la guerra que prohíben disparar contra el enemigo inerte y herido, contuvo el fuego,

pero ya era tarde. Una bala explosiva había abierto un boquete enorme a la altura del estómago de mi infortunado hijo y muchas balas más se habían abatido sobre el cadáver de mi hijo, que con sus 21 años y sus ilusiones, había tratado de hacer una incitación para que cesen los males que, según él, debían desterrarse de nuestra patria.

Las leyes de guerra prohíben el uso de balas explosivas. Ya se ha desterrado definitivamente de las prácticas bélicas el ensañamiento con el vencido. Y las leyes humanas y sociales impiden soliviantar a los civiles para abrumar al vencido. El Perú, que en siempre en la guerra fue tan generoso como Grau con sus adversarios, habrá de mirar con unánime repulsa estos graves hechos y es de desear, para que no se abra un sombrío e impune antecedente de crueldad que podría no cerrarse nunca, se haga cumplir sanción y justicia al desatado furor fratricida que ha tenido como escenario un claro río de nuestra montaña y como víctima a un mártir adolescente, traspasado de ideales generosos.

Para nuestra familia, sin distinguos, nuestro Javier es el símbolo de la pureza y el sacrificio.

Jorge A. Heraud Cricet

“Todos”

(Roque Dalton)

Todos nacimos medio muertos en 1932
sobrevivimos pero medio vivos
cada uno con una cuenta de treinta mil muertos enteros
que se puso a engordar sus intereses
sus réditos
y que hoy alcanza para untar de muerte a los que siguen naciendo
medio muertos
medio vivos

Todos nacimos medio muertos en 1932

Y como todos somos medio muertos
los asesinos presumen no solamente de estar totalmente vivos
sino también de ser inmortales

Pero ellos también están medio muertos
y sólo vivos a medias

Unámonos medio muertos que somos patria
para *hijos suyos podernos llamar*
en nombre de los asesinados
unámonos contra los asesinos de todos
contra los asesinos de los muertos y de los mediomuertos

Todos juntos

tenemos más muerte que ellos

pero todos juntos

tenemos más vida que ellos

La todopoderosa unión de nuestras vidas

de las medias vidas de todos los que nacimos medio muertos

en 1932. (129)

“Flores del volcán”

(Claribel Alegría)

A Roberto y Ana María

Catorce volcanes se levantan
en mi país memoria
en mi país de mito
que día a día invento
catorce volcanes de follaje y piedra
donde nubes extrañas se detienen
y a veces el chillido
de un pájaro extraviado.
¿Quién dijo que era verde mi país?
es más rojo
es más gris
es más violento:
el Izalco que ruge
exigiendo más vidas
los eternos chacmol
que recogen la sangre
del chacmol
y los huérfanos grises
y el volcán babeando
toda esa lava incandescente
y el guerrillero muerto

y los mil rostros traicionados
y los niños que miran
para contar la historia.
No nos quedó ni reino
uno a uno cayeron
a lo largo de América
el acero sonaba
en los palacios
en las calles
en los bosques
y saqueaban el templo
los centauros
y se alejaba el oro
y se sigue alejando
en barcos yanquis
el oro del café
mezclado con la sangre
mezclado con el látigo
y la sangre.
El sacerdote huía
dando gritos
en medio de la noche
convocaba a sus fieles
y abrían el pecho de un guerrero
para ofrecerle al Chac

su corazón humeante.
Nadie cree en Izalco
que Tlaloc esté muerto
por más televisores
heladeras
toyotas
el ciclo ya se acerca
es extraño el silencio del volcán
desde que dejó de respirar
Centroamérica tiembla
se derrumbó Managua
se hundió la tierra en Guatemala
el huracán Fifi
arrasó con Honduras
dicen que los yanquis lo desviaron
que iba hacia Florida
y lo desviaron
el oro del café
desembarca en New York
allí lo tuestan
lo trituran
lo envasan
y le ponen un precio.
«Siete de junio
noche fatal

bailando el tango
la capital.»
Desde la terraza ensombrecida
se domina el volcán San Salvador
le suben por los flancos
mansiones de dos pisos
protegidas por muros
de cuatro metros de alto
le suben rejas y jardines
con rosas de Inglaterra
y araucarias enanas
y pinos de Uruguay
un poco más arriba
ya en el cráter
hundidos en el cráter
viven gentes del pueblo
que cultivan sus flores
y envían a sus niños a venderlas
El cielo ya se acerca
las flores cuscatlecas
se llevan bien con la ceniza
crecen grandes y fuertes
y lustrosas
bajan los niños del volcán
bajan como la lava

con sus ramos de flores
como raíces bajan
como ríos
se va acercando el cielo
los que viven en casas de dos pisos
protegidas del robo por los muros
se asoman al balcón
ven esa ola roja
que desciende
y ahogan en whisky su temor
sólo son pobres niños
con flores del volcán
con jacintos
y pascuas
y mulatas
pero crece la ola
que se los va a tragar
porque el chacmol de turno
sigue exigiendo sangre
porque se acerca el ciclo
porque Tlaloc no ha muerto. (58-61)

Capítulo III

Carta de intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro

Los firmantes, solidarios con los principios y objetivos de la Revolución Cubana, se dirigen a usted para expresarle su preocupación por el encarcelamiento del poeta y escritor Heberto Padilla, y le solicitan tenga a bien examinar la situación creada por dicha detención.

Dado que el gobierno cubano no ha proporcionado, hasta el momento, ninguna información al respecto, podemos temer la reedición de un proceso de sectarismo más fuerte y peligroso que el denunciado por usted en marzo de 1962 y al que el comandante Che Guevara aludía frecuentemente cuando denunciaba la supresión del derecho de crítica en el seno de la revolución.

En momentos en que la instauración de un gobierno socialista en Chile y la nueva situación creada en Perú y Bolivia facilitaban la ruptura del bloqueo criminal impuesto a Cuba por el imperialismo norteamericano, el empleo de métodos represivos contra intelectuales y escritores que han ejercido el derecho de crítica en la revolución, no puede más que provocar una repercusión profundamente negativa entre las fuerzas antimperialistas de todo el mundo, y más concretamente de América Latina, para la que la Revolución Cubana constituye un símbolo y un estandarte.

Agradeciéndole la atención que se sirva dispensar a esta petición, reafirmamos nuestra solidaridad con los principios que guiaron la lucha en Sierra Maestra y que el gobierno revolucionario de Cuba ha expresado en tantas oportunidades a través de la palabra y la acción de su primer ministro, del comandante Che Guevara, y tantos otros dirigentes revolucionarios⁹⁷.

⁹⁷ *Marcha*, 16 de abril de 1971.

“Gambito de rey”

(Rodolfo Hinostroza)

Y continué P4AR

“Jugada peligrosa”, dijo el Maestro, “de la escuela romántica. Andersen

Sale así en la Inmortal. Cuide Ud. 4T y tal vez haga tablas”

Y salieron mis escuadras imprecisas

transparente mediosueño bajo el canto del pájaro campana

y el árbol que todo lo sabe desplegando sentencias en románicas. PxP

aceptó el Negro. Y yo C3AR

Y por entonces la Realidad era

una impetuosa fantasmagoría/ cierto impulso

en la materia del ánima humana la conduce a negar el pasado.

“Eh”, insistí otra vez “Cómo voy a seguir?”

Qué decir de la Historia si es licencia poética

decir que se repite, que el incesante error

de los vencidos se repite, que el Poder del Imperio se repite?”

Algo hay, yo te diré

que te conduce a afirmar el pasado y a repetir un acto equivocad

para sentir que existes /porque eres desdichado por ejemplo/

y es útil el acto, pero no obstante obligado

de repetir, pudiera ser que en el siguiente ciclo

se abran las puertas de la justicia

o de la paz.

Ah! Esa repetición spengleriana! / Espanto lúdico

perdido en sus orígenes.

Gigantesca esfera de leyes implacables

Nunca nadie jugó dos partidas iguales: así creer

en la repetición histórica es pura necedad. Mira bien:

ahora el Negro

llevará el Alfil a 2D, y esa es

Defensa Cunningham

de largas consecuencias.

—Supuse que volviendo

agradaría a todos si es que hablaba de amor y alegría

aunque malditas las ganas que me quedaban, pero aquí huyen

del melancólico como del apestad en el s. XIV

y todo se ha perdido, aunque haya bautizado este regreso

con un sonoro nombre griego: NOSTOS

Extraño

En

Ecbatana, como dice

Mc Leish. Adiós, culeados sueños, adiós tu pulso, tallador de brillantes

el regreso no significa nada, la miserable comunión de los cielos

con cualquier cosa jamás se ha producido, y hay algo

que acelera la fuerza de las cosas: una quieta barbarie de los tuyos

oculta entre palabras y unos gestos ambiguos. Nostos:

destierro del amor. Adiós gran árbol que ibas a florecer y te quemaste;

adiós frutas enanas, parábola de Anteo, etc. que las gentes

echan tierra a tus ojos, y esa es toda la tierra que te han dado.

Cuídate del ridículo.

Cuídate del epíteto.

Cuídate de la verdad en la boca de los niños.

“Audacia, más audacia, siempre audacia”, recordé

haciendo A4AD. El Maestro insistió: “4T está desarmada”.

Y se siguieron una serie de golpes:

su A5T jaque (+) mi CxA y el suyo DxC y nuevamente jaque.

Así llegó la hora de velar al gran amor. Los manjares del banquete nupcial sirvieron para el
banquete de difuntos

Hamlet, act I, viceversa,

y grité: “Eh? Quién ha muerto? En esta casa no se muere nadie! Es la casa del amor, del
olvido, de la reconciliación!”

Eso dije y los pájaros picotearon mis riñones

y creo que el pórtico de una casa en mi espíritu se derrumbó
crujiendo como el hueso de un ave.

El maestro

salmodiaba en un tablero lejano: “Hablemos de dialéctica

viviente, o de alquimia del espíritu, como se llamaba

hace 8 siglos: una fuerza que se opone a otra fuerza

actúa sobre la contradicción del enemigo. Enroque Ud.

Consolídese/ conózcase a sí mismo/ no juegue ningún rol

Sea Ud. todas las piezas del tablero/sienta la amputación de un miembro

cuando cae un peón. Un Yo compacto, un Yo

visible, si no revierte sobre la propia Historia

es un poder desperdiciado, una pura metáfora hedonista. Observe Ud. la armonía

de la Defensa India del Rey”.

Pero quieren decirme de qué juego me hablan?

Los últimos cisnes cantaron con horribles aullidos de
castrati.

Una mano indecisa sacrificó el P en 3C, y PxP, la
rápida respuesta D2R, y el Negro
siguió P7C, jaque descubierto.

Y todo fue arriesgado

y todo fue perdido.

Así ellos los audaces sobre un punto de una esfera bruñida
quisieron encender lo que se dice el fuego incorruptible.

Pero no hubo movimientos alados, ni ayuda, ni piedad. Oh
descomedidos campesinos! Ah, las brutales mandas de los satisfechos
que imaginan tomar parte en el banquete! Mala peste al país
que abandona a sus héroes, que caen como una estampa bíblica
con la sal en el rostro.

Y un hombre

se apoya contra un árbol, disponiéndose a acabar su vida con dignidad:
escucha: K 550 entre el murmullo de las ametralladoras
el minuet se enfrenta al infinito
sabiendo de antemano que será derrotado

y así fue el canto

de la revolución, amor, amor.

Así pues

devoraron bellotas

haciendo lo que se llama el recuento de muertos.

Y siguió mi fatal R1D y el PxT coronando

abrió la persecución implacable

crucé

mi D en 1A.

“Sabes lo que jugamos?” preguntó el Negro

“¿Qué?” dije estúpidamente. “Tu fe. Y tu futuro”.

Utopía se cae, se cae.

Los sueños ruedan a las alcantarillas

ángeles incoloros vagan

sin ruta y sin objeto entre las agujas de los templos

ruedas ardientes giran con los descabezados

Mi escuadra!

Mi orgullosa escuadra!

Mi querido Yo Mismo!

Entre la música de los escupitajos y los murmullos de los paterfamiliae.

D5C (+). Una fangosa eternidad de espera; luego

el lento movimiento al A2R. Y DTxD

“Mate!” aulló el Negro

Derribando las sillas escarlata. / Act. V. Telón/

La implacable esfera

las leyes implacables. 64 escaques

y el universo se comba sobre sí mismo. No hay afuera, no hay

escape hacia otra dimensión donde todo esto sea

la historia del reptil, la historia del anfibio, la pura prehistoria.

“Pero vuelva a jugar” dijo el Maestro “una partida
es sólo una partida. La especie humana
persiste en el error, hasta que sale
una incesante aurora
fuera del círculo mágico”.

Entonces
a la partida siguiente
jugué en 3) A5C.

“Ruy López” observó el Maestro
“Usted aprende”. (9-13)

“Amada amiga”

para carmen cecilia

Las personas que me visitan
no imaginan
lo que desencadenan en mí.
C. no sabe que sueño
con acariciarla
sin que me vea
mientras le echa dulce de camote
al pan parece que juega
con cálices y piedras sagradas,
el modo como levanta la mano
para llenar el cuchillo
de mantequilla
es un gesto
donde los mares hacen equilibrio
donde las mujeres que tienen frío
se solazan.
Tiene oleajes y consecuencias
como una línea en el radar.
Cuando se levanta la falda
para mostrarme el calzón plateado
veo grupos ondulantes de caderas
que repiten la redondez
y la perfección

hasta alcanzar una estridencia grande.

Anhelo que no se mueva demasiado
par a alcanzar a vivir en ella
a respirar y dormir
en esas planicies.

Está tan oscuro el muslo
tan brillante el pelo
que parece habla en otro idioma.

Lo que digo es tan torpe
pero cómo voy a decir:

“Eres tan hermosa”

“Me alegro tanto
de que hayas llegado”.

Cuando subo el libro del Renacimiento
donde vemos primitivos italianos
quisiera decirte:

“En esta ciudad te encuentro”

“Tú eres esas colinas”

“Tú las pintaste”.

Tus dedos son iguales
a la curva de las aletas
de la sirena

representada en la alegoría.

Pero no es exactamente esto.

Tú eres de un país con ciudades
de Lorenzetti.

Tú y yo alguna vez
volveremos a esa ciudad.

No sufras porque en este cuadro
dos mujeres se acarician
yo alguna vez te acariciaré.

No te preocupes de que estés envejeciendo,
tú vas a otra clase de tiempo
y yo también.

Aliméntate del relato que me haces
de la copa de vino
cruzando el umbral.

Aliméntate y enjójate,
no dejes de soñar con el cuadro.
del maestro de Fontainebleu
donde una mujer
le toma a otra un pezón:
durante épocas enteras
nadie soltará tu pezón.

Quiero sufrir
enterrarme en ti,
ahorcarte y hacer un hoyo profundo,

donde te empiece a tapar la tierra
lentamente y ver tus colores
pudrirse bajo el café.
¿No te gusta tanto la combinación
de violeta y café?

No quería hablarte de la muerte
pero ya que la temes tanto
¿cómo no voy a hablar?
Es escaso el tiempo
que tenemos para vernos
y conversar.

Me gustaría ser hombre
para seducirte y obligarte
a que abandones tu casa
y te olvides de todo,
pero esta idea no me gusta.

Separados y solitarios
los hombres siempre están fuera
y nada necesitan con más urgencia
que estar dentro,
probar alguna tibieza,
altas y bajamar.

Estoy cansada de ti

de tus resistencias
y conciencias.
Nunca te dejas llevar,
me gusta más que no lo hagas,
cuando lo haces
parece que el corazón te va a estallar
te va a florecer
te va a doler.

Es mentira que me haya cansado.
Es de mí que me canso.
Deseo verte nada más
que te enamores de otros
y nunca te apercibas de mí.

Cuando te vistes con camisa de franela
y calcetines de lana
por una semana
y te afeas y avejentas
para morir un poco
quiero estar cuando resucites
y sea una gloria de ojos húmedos
y oscuros.

Quiero ser un indio

que está escondido en las montañas
y nunca viene a las laderas
porque todo le duele.

Iluminarme con mis propias luces.

Naciste del cruce
de tu madre con la muerte,
ni siquiera en la infancia
habrás sido rosada.

Los que hacen el amor contigo
creen que nunca regresarán
que se van a hundir
que les vas a tejer
una tela húmeda en la espalda
y como es probable
que tengas conexiones
con la boca de los volcanes
por ahí tirarás a tus amantes
y si ellos se liberan
es porque te compadeces.

Te tengo miedo
porque no puedes mirarme
como yo te miro

no puedes amarme
como yo te amo
no puedes ni siquiera
desear acariciarme
y vivir algún tiempo conmigo
haciéndome peinados góticos
o pidiéndome que revuelva el té
con la punta de mi pezón.

Tu lado humano
no está a la altura
de tu lado bestial.

Algunos te imaginan dueña
de regiones orgullosas
y llenas de daño,
pero los que te han visto
con fiebre
o en épocas de menstruación
te aman muy en contra
de tu voluntad,
si es que tienes voluntad.

Solamente una intensidad
le da poderes a tu vida
y la muerte se ve acabada
por fuentes peludas

y calientes miradas

Qué daría la muerte

porque no tuvieras

esos ojos redondos

ni esos senos

ni esos muslos

ni esos tobillos

para dominarte

envolverte y guardarte

de una vez por todas. (121-129)

Bibliografía

- Abreu, Juan. "El Central. Una aspiración suicida". *Mariel Revista de literatura y arte*, no.1, 1983, pp.24.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Traducido por Juan José Sánchez, Editorial Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. La destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Alegría, Claribel. *Sobrevivo*. Casa de las Américas, 1978.
- Alfonso, María Isabel "Las Ediciones El Puente y los vacíos del canon: hacia una nueva poética del compromiso". *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60. Lecturas críticas y libros de poesía*, editado por Jesús Barquet, Ediciones del Azar, 2011.125-161.
- Arango, Carlos. *Crucifijos, sotanas y fusiles: La participación de la iglesia en las luchas armadas de los pueblos latinoamericanos, desde el mexicano Miguel Hidalgo, hasta el colombiano Camilo Torres y el español Manuel Pérez*. Editorial Colombia Nueva, 1991.
- Arenal, Electra. "Two Poets of the Sandinista Struggle". *Feminist Studies*. no. 1, 1981, pp. 19-27.
- Arenas, Reinaldo. *El Central (Poema)* [1970]. Editorial Seix Barral, 1981.
- . *Antes que anochezca*. Tusquets editores, 2010.
- Arguedas, José María. *Las cartas de Arguedas*, editado por John V. Murra y Mercedes López-Baralt, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- . *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte, 1987.
- . "Testimonio y lectura". *Primer encuentro de narradores peruanos*. Latinoamericana Editores, 1986. 31-96.

- . “Primer debate”. *Primer encuentro de narradores peruanos*. Latinoamericana Editores, 1986. 99-152.
- . “Segundo debate”. *Primer encuentro de narradores peruanos*. Latinoamericana Editores, 1986. 167-222-.
- . “Tercer debate”. *Primer encuentro de narradores peruanos*. Latinoamericana Editores, 1986. 233-261.
- . *Temblar. El sueño del pongo = [Katatay pongoq mosqoynin]*. Casa de las Américas, 1976.
- . *Poesía quechua* [1965]. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.
- . “No soy un aculturado”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1969], editado por Eve-Marie Fell. Colección Archivos, 1990, pp. 256-258.
- . “Yo no soy un aculturado” (Palabras de José María Arguedas en el acto de entrega del premio ‘Inca Garcilaso de la Vega’, Lima, octubre de 1968). *El zorro de arriba el zorro de abajo* [1969], editado por Eve-Marie Fell, ALLCA XX, 1996.
- . “Puquio una cultura en proceso de cambio”. *Estudios sobre la cultura actual del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964, pp. 221-272.
- Aristotle. “Poetics”. *Critical Theory since Plato*, editado por Hazard Adams, Harcourt Brace & Jovanovich, 1971, pp. 47-66.
- Augier, Angel. “Nicolás Guillén: Esquema de la evolución estético-ideológica de su poesía”. *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*, editado por Jerome Branche, Pittsburgh UP, 2003, pp. 43-57.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducido por Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Balakian, Peter. *Vise and Shadow. Essays on the Lyric Imagination, Poetry, Art, and Culture*. U of Chicago P, 2015.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Traducido por Sheila Faria Glaser,

- U of Michigan, 1994.
- Barquet, Jesús. *Consagración de la Habana. Las peculiaridades del Grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*. U of Miami, 1992.
- . “El turno de la poesía en Ediciones El Puente”. *El Puente en La Habana de los años 60. Lecturas críticas y libros de poesía*. Ediciones del Azar, 2011, pp. 7-17
- . “Siete glosas pertinentes al grupo de Ediciones El Puente”. *El Puente en La Habana de los años 60. Lecturas críticas y libros de poesía*. Ediciones del Azar, 2011, pp. 39-123
- Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. North Carolina Chapel Hill UP, 2017.
- Barrera Vásquez, Alfredo; Rendón, Silvia. “Introducción general. Los libros de Chilam Balam”. *El libro de los libros de Chilam Balam* [1948]. FCE, 1969, pp. 9-20.
- Barrero, Mario. “Presentación”. *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*. Ed. Mario Barrero Fajardo. U de los Andes, 2013, pp. 1-6.
- Barton, Riven. “Dystopia and the Promethean Nightmare”. *The Age of Dystopia. One Genre, Our Fears and Our Future*. Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 5-18.
- Béjar Rivera, Héctor. “Itinerario de Javier Heraud”. *Javier Heraud en la Literatura Peruana*, editado por Aníbal Cueva García, Editores importadores, 2012, pp. 64-81.
- . *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Casa de las Américas, 1969.
- Bello, Mayerin. “Eliseo Diego en el país de las maravillas de Boloña”. *Ensayos de vario tipo (Ensayos sobre literaturas en diálogo)*. Letras cubanas, 2015.
- Bello, Ricardo. “Orígenes”. *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Vol. 3, Biblioteca Ayacucho/ Monte Avila Editores, 1995, pp. 3504-3507.
- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Biblioteca de Marcha, 1972.
- . “Consternados, rabiosos”. *Poemas Al Che*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 1997.

- Benjamin, Walter. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century (1935)". *The Arcades Project*. Traducido por Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Harvard UP, 2002.
- . "Thesis on the Philosophy of History". *Illuminations*, editado por Hannah Arendt y traducido por Harry Zohn, Schocken Books, 1969, pp. 253-264.
- Bennett-Carpenter, Benjamin. *Death in Documentaries: The Memento Mori Experience*. Brill Rodopi, 2018.
- Belli, Gioconda. *Línea de fuego*. Casa de las Américas, 1978.
- . "Éramos los caballeros de la mesa redonda". *Las hijas de Sandino: Una historia abierta*, editado por Margaret Randall y traducido por Antonina Vivas, Anama Ediciones, 1999, pp. 239-263.
- . *El país bajo mi piel: Memorias de amor y de guerra*. Plaza & Janés Editores, 2001.
- Benítez-Rojo, Antonio. "Nicolás Guillén and Sugar". *Las Vanguardias Literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Bibliografía y Antología*, editado por William Luis, Iberoamericana, 2010, pp. 413-35.
- Bernabé, Mónica. "Martí en la familia Orígenes". *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*. Beatriz Viterbo Editora, 2001, pp. 57-71.
- Beverley, John and Zimmerman, Marc. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. U. of Texas P., 1990.
- Binns, Niall. *Semblanzas*. Eneida, 2000.
- . "Introducción". *Obras completas y algo más*. Galaxia Gutenberg, 2006. XXIX-LXXVI.
- Bisquet, Katherine. *ADN Cuba*. "Katherine Bisquet de la poesía a la protesta cívica", 9 Feb. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=s36KA8KyfCQc>.
- . *ADN Cuba*. "Bisquet escribe emotivo poema a Karla Pérez en día internacional de la poesía", 21 Mar. 2021, <https://adncuba.com/noticias-de-cuba-cultura/literatura/bisquet-escribe-emotivo-poema-karla-perez>.

- Bloomfield, Mandy. *Archaeopoetics: Word, Image, History*. U Alabama P, 2016.
- Bloch, Ernst. *El Principio Esperanza*. Traducido por Vicen F. González, Trotta, 2004. 3 vols.
- Bollig, Ben. “Contemporary Poetry”. *Latin American Poetry*, editado por Stephen Hart, Cambridge University Press, 2018, pp. 80-95.
- Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Verso, 2012.
- Braudel, Fernand. “History and the Social Sciences. The Longue Durée”. *The Longue Durée and World-systems Analysis*. Traducido por Richard Lee, State U of New York P, 2012, pp. 241- 276.
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. The MIT P, 2000.
- . *Origin of Negative Dialectics*. The Free Press, 1977.
- Cabrera, Yoandy. “Poesía Cubana de Cambio de Siglo: Anulación de Todo Meridiano”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 51, no. 2, Aug. 2017, pp. 275–295.
- Campuzano, Luisa “Ser cubanas y no morir en el intento”. *Ensayo cubano del siglo XX: antología*. FCE, 2002, pp. 489-504.
- Carpentier, Alejo et al. *Hotel telégrafo*. “Carta abierta a Pablo Neruda” [1966]. 20 Abr. 2020, <https://hoteltelegrafo.blogspot.com/2020/04/carta-abierta-pablo-neruda.html>.
- Carrasco, Iván. *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Editorial Universitaria, 1990.
- Casas, Bartolomé and José M. Martínez-Torrejón. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* [1551]. U de Antioquía, 2011.
- Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

- . “Segunda Declaración de La Habana”. *La Primera y Segunda Declaración de La Habana: manifiestos de lucha revolucionaria en las Américas aprobados por el pueblo de Cuba*. Pathfinder, 2007, pp. 37-77.
- Castro-Klarén, Sara. *La Sartén Por El Mango: Encuentro De Escritoras Latinoamericanas*, editado por Patricia González y Eliana Ortega, Ediciones Huracán, 1997, pp. 27-44.
- Cevallos Mesones, Leonidas. *Los Nuevos*. Editorial Universitaria, 1967.
- Cezar Miskulin, Sílvia. “Las Ediciones El Puente y la nueva promoción de poetas cubanos”. *El Puente en La Habana de los años 60. Lecturas críticas y libros de poesía*. Ediciones del Azar, 2011, pp. 17-38.
- Chase, Michelle. *Revolution Within the Revolution: Women and Gender Politics in Cuba, 1952-1962*. The North Carolina U.P., 2016.
- Chancy, Myriam J.A. *From Sugar to Revolution. Women’s visions of Haiti, Cuba, and The Dominican Republic*. Wilfrid Laurier, 2012.
- Chomsky, Noam. *On Anarchism*. The New Press, 2013
- Chueca, Luis Fernando. “Tres posturas poéticas ante las utopías del 60: Heraud, Cisneros, Hinostroza”. *Hinostroza: Il Miglior Fabbro*, editado por Fernando de Diego Pérez y Paolo de Lima, San Marcos, 2011, pp. 15-29.
- Cixous, Hélène. “La risa de la Medusa (1975)”. *Deseo de escritura*. Traducido por Luis Tigero, Reverso pensamiento, 2004.
- Clark, Stephen J. “Poesía, política y autobiografía: ‘La mala memoria’ de Heberto Padilla”. *Hispanófila*, no. 126, 1999, pp. 85–99.
- Cohen, John Michael. *En tiempos difíciles. Poesía cubana de la Revolución*. Traducido por Isabel Vericat, Tusquets, 1970.
- Collazos, Oscar. “La encrucijada del lenguaje”. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. Siglo Veintiuno Editores, 1971, pp. 88-99

- Corcuera, Arturo. “Añoranza de Javier”. *Javier Heraud en la Literatura Peruana*, editado por Aníbal Cueva García, Editores importadores, 2012, pp. 20-23.
- Cordones-Cook, Juana María. *Soltando amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón*. Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Cornejo-Polar, Antonio. “Intervención”. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Artex Editores, 1984, pp. 27-35.
- . “Una Heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, no. 62, 1996, pp. 837-844.
- Cortázar, Julio. “Carta del 23 de mayo de 1971”. *Destino: Haydee Santamaría*. Fondo Editorial Casa/Rosa Luxemburgo Stiffung, 2019, p. 59.
- . “Policrítica en la hora de los chacales”. *Destino: Haydee Santamaría*. Fondo Editorial Casa/Rosa Luxemburgo Stiffung, 2019, pp. 60-67.
- . “Literatura en la revolución y la revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. Siglo Veintiuno Editores, 1971, pp. 99-112.
- Cosme Montalvo, Wanda. *Gioconda Belli: marginalidad y los pos en la literatura centroamericana*. Editorial Unicornio, 2016.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez, 1611.
- Cózar, Rafael de. “‘Converso con el hombre que siempre va conmigo’: Los heterónimos de Antonio Machado”. *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*, editado por Mario Barrero Fajardo, U de los Andes, 2013, pp. 29-45.
- Dalton, Roque. *Historias y poemas de una lucha de clases*. Ocean Sur, 2010.
- . “El Salvador, el itsmo y la revolución”. *El salvador en la Revolución Centroamericana*. Ocean Sur, 2011.

- ; Depestre, René; Desnoes, Edmundo; Fernández Retamar, Roberto; Fornet, Ambrosio; María Gutiérrez, Carlos. *El intelectual y la sociedad*. Siglo XXI, 1969.
- DeCosta-Willis, Miriam. “Introduction: Coming Freely Like a Bird, The Poet’s Song”. *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*, editado por Miriam DeCosta-Willis, Howard UP, 1999, pp. 1-35.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, 2002.
- Díaz Martínez, Manuel. “El caso Padilla: crimen y castigo (recuerdos de un condenado)”. *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, no. 46/47, 1997, pp. 157–166.
- Diego, Eliseo. “Intercálase la historia del anticuario”. *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña* [1978]. Visor, 2000, pp. 103-09.
- Dussel, Enrique, Carlos A. Jáuregui, and Mabel Moraña. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Dule UP, 2008.
- Ehrenberg, Felipe. “A manera de introducción”. *Sabor a mí*. Chainlinks, 2011, p.10.
- Engelbert, Jo Anne “Claribel Alegria and the Elegiac Tradition”. *Claribel Alegria and Central American literature: critical essays*, editado por Sandra M. Boschetto Sandoval y Marcia Phillips McGowen, Ohio U Center for International Studies, 1994, pp. 183-189.
- Escobar, Alberto. “Intervención”. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Artex Editores, 1984, pp. 35-39
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca*. Editorial Horizonte, 1988.
- Forgues, Roland. *José María Arguedas del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico: Historia de una utopía*. Editorial Horizonte, 1989.
- Fornet, Ambrosio. *El libro en Cuba*. Letras Cubanas, 1994.
- Fornet, Jorge. *El 71: Anatomía de una crisis*. Editorial Letras Cubanas, 2013.

- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana".
Hispanamérica, no. 45, 1986, pp. 31-43.
- . *The decline and fall of the lettered city. Latin America in the Cold War*. Harvard University Press, 2002.
- Franzbach, Martin. "Fuera Del Juego. Edición Conmemorativa 1968-1998. (Col. Clásicos Cubanos, 19) Heberto Padilla". *Notas: Reseñas Iberoamericanas. Literatura, Sociedad, Historia*, vol. 6, no. 2, 1999, p. 114.
- Fuente, Alejandro de la "La ventolera. Ruptures, persistence, and the Historiography of the Cuban Revolution". *The Revolution from within: Cuba, 1959-1980*, editado por Michael J. Bustamante y Jennifer L. Lambe, Duke UP, 2019, pp. 290-305.
- Gandesha, Samir and Hartle, Johan. "Introduction". *Aesthetic Marx*, editado por Samir Gandesha y Johan Hartle, Bloomsbury, 2017, pp. x-lix.
- Gambone Michael. *Capturing the revolution: The United States, Central America, and Nicaragua, 1961-1972*. Praeger, 2001.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*. Unión, 1997.
- . *Poesía escogida*. Norma, 1999.
- . "José Martí". *Ensayos*. Letras cubanas, 2003, pp.11-58.
- . "Una dulce nevada está cayendo". *Catedral sumergida. Poesía cubana contemporánea escrita por mujeres*, editado por Ileana Álvarez y Maylén Domínguez, Letras cubanas 2013.
- Gaztelu, Angel. "Versos patrios a Martí". *Orígenes: revista de arte y literatura* [1953]. Ediciones Turner, 1989, pp. 250-252.
- Gil, Lourdes. "La dinámica de los arquetipos femeninos en la poesía de Belkis Cuza Malé". *Códice Revista de Poéticas. U of Texas at Paso*, no. 2, 2000, pp.77-134.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en*

- América Latina*. Siglo Veintiuno, 2003.
- Góngora Mosquera, Juan. “Roque Dalton y la poetica de liberacion”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol.17, no. 34, 1991, pp. 173-192.
- González, Manny J., et al. “The Mariel and Balsero Cuban Immigrant Experience Family Reunification Issues and Treatment Recommendations”. *Journal of Immigrant & Refugee Services*, vol. 3, no. 1/2, 2005, pp. 141-153.
- González, Reynaldo. *Lezama revisitado*. Letras Cubanas, 2009.
- González Echevarría, Roberto. “Guillén as Baroque: Meaning in Motivos de Son”. *Callaloo*, no. 31, Apr. 1987, pp. 302–317.
- Gott, Richard. *Cuba. A New History*. Yale UP, 2005.
- Gottlieb, Marlene. *No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra*. Playor, 1977.
- Gregor, A. James. *Marxism, Fascism, and Totalitarianism: Chapters in the Intellectual History of Radicalism*. Stanford U P, 2009.
- Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm. “Pulgarcito”. *Cuentos de niño y del hogar* [1857]. Traducción de María Antonia Seijo Castroviejo, Ediciones Generales Anaya, 1985, pp. 225-230.
- Guevara, Ernesto. “El socialismo y el hombre nuevo en cuba”. *El socialismo y el hombre nuevo en Cuba*, editado por José Aricó, Siglo XXI, 1982, pp. 3-17.
- . *Crear dos, tres...muchos. Vietnam Mensaje a la Conferencia Tricontinental*. Ocean sur, 2007.
- Guillén, Nicolás. “La Habana, 4 de mayo de 1929”. *Epistolario de Nicolás Guillén*, editado por Alexander Pérez Heredia, Editorial Letras Cubanas, 2002, pp. 21-25.
- . *El diario que a diario*. 1972. Ediciones Unión, 1995.
- . *Obra poética 1958-1977*, editado por Angel Augier, Editorial Letras Cubanas 1981.
- Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance*,

- 1959-1971. U of North Carolina P, 2014.
- . “Searching for the Messiah. Staging Revolution in the Sierra Maestra, 1956-1959”. *The Revolution From Within. Cuba, 1959-1980*, editado por Michael J. Bustamante y Jennifer L. Lambe, Duke U P, 2019, pp. 67-93.
- . “Beyond Paradox Counterrevolution and the Origin of Political Culture in the Cuban Revolution, 1959-2009”. *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence During Latin America's Long Cold War*, editado por Greg Grandin y Joseph M Gilbert, Duke U P., 2010, pp. 199-235.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford UP, 2007.
- Gutierrez, Gustavo. *Teología de la liberación Perspectivas*. Ediciones Sígueme, 1977.
- Gustafson, Kristian. *Hostile Intent: U.S. Covert Operations in Chile, 1964-1974*. Potomac Books, 2007.
- Harlow, Barbara. *After lives: Legacies of Revolutionary Writing*. Verso, 1996.
- Harmer, Tanya. *Allende's Chile and the Inter-American Cold War*. North Carolina UP, 2014.
- Hart, Stephen. “Conversational Poetry”. *Latin American Poetry*, editado por Stephen Hart, Cambridge University Press, 2018, 63-79.
- Hartley, Daniel. *The Politics of Style. Towards a Marxist Poetics*. Haymarket Books, 2017.
- Heraud Pérez, Cecilia. *Vida y muerte de Javier Heraud: Recuerdos, testimonios y documentos*. Mosca Azul Editores, 1989.
- Heraud, Javier. *Poesía reunida*. Peisa, 2010.
- Heraud, Jorge. “La carta de un padre”. *Clasista. Órgano del centro federado de empleados del Banco Continental*. Mayo-junio, 1963, p.8.
- Hinostroza, Rodolfo. *Consejero del lobo*. Ediciones El Puente, 1964.
- . “Entrevista: Como ‘Europeo periférico’ se considera Rodolfo Hinostroza”.

- La Prensa*. 25 febrero de 1969.
- . *Contra natura*. Barral, 1971.
- . “Escribiendo *Consejero del lobo*”. *Consejero del lobo*. PLibros, 2015.
- Holmes, Olivia. *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*. U of Minnesota P, 2000.
- Hosek, Jennifer Ruth. *Sun, sex, and socialism: Cuba in the German Imaginary*. Toronto: U of Toronto P, 2012.
- Howe, Linda. *Transgression and conformity: Cuban writers and artists after the Revolution*. U of Wisconsin P, 2004.
- Huamán, Miguel Ángel. *Poesía y utopía andina*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1988.
- Íñigo Madrigal, Luis and Guillén, Nicolás. “Introducción”. *Summa poética*. Cátedra, 1983, pp.11-48,79.
- Jameson, Fredric. “Periodizing the 60s”. *Social Text*, no. 9/10, Apr. 1984, pp. 178–209.
- Jun, Nathan. *Anarchism and Political Modernity*. Continuum, 2011.
- Kampwirth, Karen. *Women & guerrilla movements: Nicaragua, El Salvador, Chiapas, Cuba*. Pennsylvania State UP, 2002.
- Klarén, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. IEP Ediciones, 2004.
- Knight, Jim. “‘Más allá de las palabras’: Violence, Masculinity and National Identity in Roque Dalton’s *Las Historias Prohibidas Del Pulgarcito*”. *The Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 87, no.6, 2010, pp. 685-703.
- Krebs, Victor J. “El cuerpo sutil del lenguaje y el sentido perdido de la filosofía”. *Areté: Revista De Filosofía*, vol. 14, no. 1, 2002, pp. 41-54.
- . *Del alma y el arte: reflexiones en torno a la cultura, la imagen y la memoria*. Fundación Museo de Bellas Artes, 1998.

- Kuhnheim, Jill S. *Spanish American poetry at the end of the twentieth century : textual disruptions*. U of Texas P, 2004.
- Kunzle, David. "Chesucrismo Fusions, Myths, and Realities". *Latin American Perspectives*, vol. 35, no. 2, 2019, pp. 97–115.
- Kumaraswami, Parvathi. "Revolutionary Insurgencies, Paradigmatic Cases". *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*", editado por Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, Cambridge U P, 2016, pp. 228-242.
- Kutzinski, Vera M. *Against the American Grain: Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright, and Nicolás Guillén*. Johns Hopkins UP, 1987.
- Lao Tse, y James Legge. *Tao Te Ching, or The Tao and Its Characteristics*. The Floating Press, 2008.
- Lara, Jesús. *La poesía quechua*. Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Lara-Martínez, Rafael. *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica*. "El Salvador, Pulgarcito de América (1946) de Julio Enrique Ávila. Crónica de un hallazgo". Mayo 13, 2020. 23 septiembre 2009. https://www.afehc-historia-centroamericana.org/index_action_fi_aff_id_2259.html.
- Lázaro-Reboll, Antonio. "Counter-rational Reason: Goya's Instrumental Negotiations of Flesh and World". *History of European Ideas*, 30.1, 2004, pp. 109–119.
- Lezama Lima, José. *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. Dirección de cultura, 1938.
- . "Orígenes". *Orígenes: revista de arte y literatura* [1944]. Ediciones Turner, 1989. 7-9.
- . "Secularidad de José Martí". *Orígenes: revista de arte y literatura* [153]. Ediciones Turner, 1989, no. 33, pp. 189-190.
- . "Preludio a las eras imaginarias". *Las eras imaginarias*. Editorial Fundamentos, 1971. 7-30.
- . "A partir de la poesía". *Las eras imaginarias*. Editorial Fundamentos, 1971, pp. 31-53.

- . “Las imágenes posibles”. *La dignidad de la poesía*. Versal ediciones, 1989, pp. 137-164.
- . *La expresión americana*. Editorial Universitaria, 1969.
- . “Confluencias”. *Las eras imaginarias*. Editorial Fundamentos, 1971, pp. 171-193.
- Lienhard, Martin. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Artex Editores, 1984, pp. 11-21.
- . “El poeta quechua Arguedas y la poesía quechua reciente”. *José María Arguedas vida y obra*, editado por Hildebrando Pérez y Carlos Garayar, Amaru Editores, 1991, pp. 227-241.
- Lindo-Fuentes Héctor, Ching Erik, and Lara-Martínez Rafael A. *Remembering a massacre in El Salvador: The Insurrection of 1932, Roque Dalton, and the politics of historical memory*. U of New Mexico P, 2007.
- Lippard, Lucy. “Spinning The Common Thread”. *The Precarious The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, editado por M. Catherine Zeguer, New England UP, 1997.
- Londoño, Ernesto. *The New York Times*. “Las claves de los disturbios en Chile”. 22 Oct. 2019, <https://www.nytimes.com/es/2019/10/22/espanol/america-latina/protestas-chile.html>.
- López Jiménez, Ivette. “Parajes de una época by Nancy Morejón”. *Hispanamérica*, no. 29, 1981, pp. 120 -122.
- . “Race, Poetry, and Revolution in the Works of Nancy Morejón”. *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*, editado por Miriam DeCosta- Willis. Howard U P, 1999, pp. 45-67.
- López Lemus, Virgilio. *Palabras del trasfondo*. Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Luchting, W.A. “Katatay pongoq mosqoynin/Temblar el sueño del pongo”. *World Literature Today*, vol. 52.1, 1978, p. 160.

- Lugones, María. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 25, no. 4, 2010, pp. 742–759.
- Luján, Marta. "Lezama Lima y la Revolución cubana". *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*, editado por Teresa Basile y Nancy Carlomarde, Corregidor, 2013, pp. 335-346.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia González y Eliana Ortega, Ediciones Huracán, 1997, pp. 47-54.
- Luis, William. "La revolución de *Lunes* y *Lunes de Revolución*". *Guillermo Cabrera Infante: El subterfugio de la palabra*, editado por Humberto López Cruz, Editorial Hispano Cubana, 2009, pp. 287-308.
- Lupi, Juan Pablo, Hernández Salván, Marta y Marturano, Jorge. "Introducción". *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*. Verbum, 2015, pp. 9-17.
- Lust, Jan. "The Role of the Peruvian Guerrilla in Che Guevara's Continental Guerrilla Project". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 35, no. 2, Apr. 2016, pp. 225–239.
- Lyne, Oliver. "Introduction". *The poems*. Traducido por Guy Lee, Oxford UP, 1994, pp. ix-xxiii.
- Mahler, Anne G. *From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*. Duke UP, 2018.
- Manetto, Francesco. *El país*. "Las protestas se agudizan en Ecuador antes de la gran movilización contra Lenín Moreno". 10 Oct. 2019, https://elpais.com/internacional/2019/10/08/actualidad/1570566512_354434.html.
- Marcuse, Herbert. "The End of Utopia". *Marxism, Revolution and Utopia*, editado por Douglas Kellner y Clayton Pierce, Routledge, 2014, pp. 249-263.

- . “Liberation from the Affluent Society”. *The New Left and the 1960s. Collected papers of Herbert Marcuse*, editado por Douglas Kellner, Routledge, 2005, pp. 76-86.
- . *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Societies*. Routledge, 2002.
- . *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud* [1953]. The Beacon Press, 1966.
- Marín-Dale, Margarita B. *Decoding Andean Mythology* The U of Utah P, 2016.
- Marturano, Jorge. “La resaca de la insularidad”. *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*, editado por Juan Pablo Lupi, Marta Hernández Salván y Jorge Marturano, Verbum, 2015, pp. 19-44.
- Martí, José. Martí. *Ismaelillo; Versos Libres; Versos Sencillos*, editado por Iván Schulman, Cátedra, 1999.
- Martínez Heredia, Fernando. “Cincuenta años de *Palabras a los intelectuales*”. *Un texto absolutamente vigente. A 55 años de Palabras a los Intelectuales*, editado por Elier Ramírez Cañedo, Ediciones Unión, 2016, pp. 110-120.
- Marwick, Arthur. “The Cultural Revolution of the Long Sixties: Voices of Reaction, Protest, and Permeation Source”. *The International History Review*, vol. 27, no. 4, Dec. 2005, pp. 780–806.
- Marx, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política* [1859]. Siglo XXI, 2008.
- Mazzotti, José A. *Poéticas del flujo: Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- . “Hinostroza o la anti-épica: claves para entender la trascendencia de *Contra natura*”. *Hinostroza: Il Miglior Fabbro*, editado por Fernando de Diego Pérez y Paolo de Lima, San Marcos, 2011, pp.31-43.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Signet Books, 1964.

- Mellone, JamesTasato. "A Review of 'Marxism, Fascism and Totalitarianism: Chapters in the Intellectual History of Radicalism'". *History: Reviews of New Books*, vol. 38, no. 2, Apr. 2010, p. 71.
- Miller, Mary Ellen. "A Re-Examination of the Mesoamerican Chacmool". *Art Bulletin*, no. vol. 67, no. 1, 1985, pp. 7-17.
- Millones, Luis. "Escondiendo la muerte: Atahualpa y Hernando de Soto en la pluma de Garcilaso". *Letras*, vol. 77, no. 111/112, 2011, pp. 21–39.
- Miranda, Paula. "El poema canción de Violeta Parra". *Violeta Parra: Poesía*. Valparaíso UP, 2016, pp. 17-33.
- Morejón, Nancy. *Parajes de una época*. Letras Cubanas: 1979.
- . *Dos estudios sobre Nicolás Guillén*. Editorial Ácana, 2006.
- . "Tertuliano con Nancy Morejón". *Soltando amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón*, editado por Juana María Cordones-Cook, Editorial Cuarto Propio, 2009, pp. 177-210.
- . "Mito y realidad en Cecilia Valdés". *Fundación de la imagen*. Letras Cubanas, 1982, pp. 9-28.
- Murra John. "José María Arguedas: dos imágenes". *Las cartas de Arguedas*, editado por John Murra y Mercedes López-Baralt. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 267-298.
- Nancy, Jean Luc. *The Birth to Presence*. Stanford U P, 1993.
- Neruda, Pablo "Mensaje de Pablo Neruda sobre Heraud". *Javier Heraud en la Literatura Peruana*. Editado por Aníbal Cueva García, Editores importadores, 2012, pp. 30-31.
- . "Respuesta". *Granma*. 7 de Agosto de 1966.
- Nikulin, Dmitri. *The concept of History*. Bloomsbury, 2017.

- Oliva Collmann, Liliam. “Juego de damas de Belkis Cuza Malé: el otro caso Padilla”. *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, no. 34, 1995, pp. 313-327.
- Oporto Valencia, Lucy. “El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena”. Editado por Eileen Karmy y Martín Farías. *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Ceibo Ediciones, 2014, pp. 19-41.
- Ortega, Julio. *El sujeto dialógico Negociaciones de la modernidad conflictiva*. FCE, 2008.
- y Lima, Lezama. “Prólogo”. *El reino de la imagen*. Biblioteca Ayacucho, 2006, pp. IX-XXXV.
- . “Post-teoría y estudios transatlánticos”. *Iberoamericana*, vol. 3, no. 9, Mar. 2003, pp. 109–117.
- . *Una poética del cambio*. Prólogo de José Lezama Lima, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- . *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. FCE, 1988.
- . “Dos notas sobre José María Arguedas”. *La contemplación y la fiesta: Notas sobre la novela latinoamericana actual*. Monte Avila Editores, 1979, pp. 37-75.
- . *Cultura peruana. Experiencia y conciencia*. FCE, 1978.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de ciencias sociales, 1963.
- Otero, Lisandro. “Cuando se abrieron las ventanas de la imaginación”. *Un texto absolutamente vigente. A 55 años de Palabras a los Intelectuales*, editado por Elier Ramírez Cañedo, Ediciones Unión, 2016, pp. 98-106
- O'Toole, Gavin, and Georgina Jiménez. *Che in Verse*. Aflame Books, 2007
- Padilla, Heberto. *Fuera del juego*. 1968. Universidad Autónoma de México, 1982.
- . *La mala memoria*. 1989. Editorial Pliegos, 2008.
- Pardo, Daniel. *BBCMundo*. “Colombia: por qué el país está en un escenario sin precedentes (y qué puede significar para su futuro)”. 5 May. 2021,

- <https://www.bbc.com/mundo/noticias-57002561>.
- Parra, Nicanor “Artefactos 1972”. *Obras completas y algo más*. Galaxia Gutenberg, 2006.
- . “Sermones & Prédicas (1977)”. *La vuelta del Cristo de Elqui*. Diego Portales UP, 2007
- . “+Sermones & Prédicas (1979)”. *La vuelta del Cristo de Elqui*. Diego Portales UP, 2007
- y Lucas Costa. *Chanchullos: Parra*. Antes de las Cruces, 2014.
- . “Carta del 16 de setiembre de 1966”. *Destino: Haydee Santamaría*. Fondo Editorial Casa/Rosa Luxemburgo Stiffung, 2019, p. 136.
- Parra, Violeta, y Paula Miranda. *Violeta Parra: Poesía*. Valparaíso UP, 2016.
- Pera, Mario. *Vallejo & Co*. “Vivirás inmerso en la palabra. (IM) Entrevista a Rodolfo Hinostroza”. 3 Nov. 2016, <https://www.vallejoandcompany.com/viviras-inmerso-en-la-palabra-i-m-rodolfo-hinostroza-entrevista-por-mario-pera/>.
- Pérez, Claudio y Pozzi, Pablo. “Introducción: estudiar la guerrilla latinoamericana”. *Por El Camino Del Che: Las Guerrillas Latinoamericanas, 1959-1990*, editado por Pablo Pozzi, Imago Mundi, 2012, pp. IX-XXI.
- Pérez-Cruz, Felipe de Jesús. “La campaña nacional de alfabetización en Cuba”. *Varona. Revista Científico-Metodológica*, no. 53, 2011, pp. 10-23.
- Pieters, Jürgen. “New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology”. *History and Theory*, vol.39, no.1, 2000, pp. 21-38.
- Piña, Juan Andrés. “La antipoesía no es un juego de salón”. *Conversaciones con la poesía Chilena*. Pehuén, 1990, pp. 13-51.
- Plato. “The Republic”. Ed. Adams, Hazard. *Critical Theory since Plato*. Harcourt, Brace & Jovanovich, 1971, pp. 19-46.
- Plattel, Martin. *Utopian and Critical thinking*. Duquesne Studies, 1972.

- Pogolotti, Graziella. "Los polémicos sesenta". *Polémicas culturales de los sesenta*, editado por Reinier Pérez-Hernández, Letras Cubanas, 2006, pp. v-xxiii.
- Portuondo, José Antonio. *Itinerario estético de la Revolución Cubana*. Letras Cubanas, 1979.
- Price, Rachel. *The Object of the Atlantic: Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil, and Spain, 1868-1968*. Northwestern UP, 2014.
- Propertius. *The poems*. Traducido por Guy Lee, Oxford UP, 1994.
- Randall, Margaret. *Only the road / Sólo el camino. Eight decades of Cuban Poetry*. Duke UP, 2016, p. 127.
- . *Las hijas de Sandino Una historia Abierta*. Traducido por Antonina Vivas. Anama Ediciones, 1999.
- . *Cuban Women Now: Afterword*. Women's Press, 1974.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Traducido por Gabriel Rockhill, Continuum, 2010.
- . "The Concept of Anachronism and the Historian's Truth", vol.3, no.1, *InPrint*, 2015, pp. 21-52.
- Ramírez Cañedo, Elier. "A modo de introducción". *Un texto absolutamente vigente. A 55 años de Palabras a los Intelectuales*, editado por Elier Ramírez Cañedo, Ediciones Unión, 2016, pp. 5-10.
- Réquine, José Luis. "Del APRA Rebelde a la lucha armada. Perú, 1965". *Por El Camino Del Che: Las Guerrillas Latinoamericanas, 1959-1990*, editado por Pablo Pozzi, Imago Mundi, 2012, pp. 115-153.
- Retamar Fernández, Fernando. "Cuarenta años después". *Un texto absolutamente vigente. A 55 años de Palabras a los Intelectuales*, editado por Elier Ramírez Cañedo, Ediciones Unión, 2016, pp. 82-97.
- . *Poesía nuevamente reunida*. Ediciones Unión, 2009.

- . *Todo Calibán*. 1971. Letras cubanas, 2000.
- . “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Editorial Nuestro Tiempo, 1977, pp. 140- 158.
- Rey, Alfonso. “Gracián, Góngora y los límites del conceptismo” *Bulletin of Hispanic Studies*, no. 6, 2020, pp. 595-614.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Editorial Trotta, 1975.
- . *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Texas Christian U P, 1976.
- Rimbaud, Arthur. “Lettre à Georges Izambard”. *Alea*, no. 8.1, 2006, 154.
- . “Lettre à Paul Demeny”. *Alea*, no. 8.1., 2006, 155-162.
- Ripoll, Carlos. “La generación del Mariel”. *Mariel Revista de literatura y arte*, no.2, 1983, pp. 29,30.
- Rivero, Monica. “Costa Rica Welcomes Banished Cuban Journalist Karla Perez”. *Havana Times*, 19 Mar. 2021, <https://havanatimes.org/news/banished-cuban-journalist-gets-refugee-status/>.
- Rodríguez, José Mario. “La conquista [1960/1961]”. *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60. Lecturas críticas y libros de poesía*, editado por Jesús J. Barquet, Ediciones del Azar, 2011, pp. 197-247.
- Rodríguez Quintana, Arcadio. *Los acuartelados en San Isidro: Crónica sobre la disidencia artística en Cuba 1961-2021*. Ediciones Muntaner, 2021.
- Rojas, Rafael. *Isla sin fin*. Ediciones Universal, 1998.
- . “The New Text of the Revolution”. *The Revolution from Within. Cuba, 1959-1980*, editado por Michael Bustamante and Jennifer Lambe, Duke UP, 2019. 33-46.
- Romualdo, Alejandro. “Arguedas: poesía de la resistencia”. *José María Arguedas vida y obra*, editado por Hildebrando Pérez y Carlos Garayar, Amaru Editores, 1991, pp. 207-214.

- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. Palgrave Mcmillan, 2012.
- Rostagno, Irene. *Searching for recognition. The Promotion of Latin American Literature in the United States*. Greenwood, 1997.
- Rowe, William. *Poets of Contemporary Latin America*. Oxford, 2000.
- . “Sobre la complejidad semántica de la poesía de Arguedas”. *José María Arguedas vida y Obra*, editado por Hildebrando Pérez y Carlos Garayar, Amaru Editores, 1991, pp. 215-225.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Salazar-Bondy, Sebastián. “Primera y última noticia de Javier Heraud”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 17, no. 12, 1963, pp. 16,17.
- Sarusky, Jaime. “Roque Dalton”. *Conversaciones Confidencias*. Letras Cubanas, 2010.
- Sahagún, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España [1540-1585]*. Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés, 1829.
- Serra, Anna. “The ‘new Woman’ in Cuban Revolutionary Discourse: Manuel Cofiño's ‘the Last Woman and the Next Combat’ (1971)”. *Journal of Gender Studies*, vol.14, no.1, 2005, pp. 33-43.
- Serrano, Pio Emilio. “José Mario, adolescente ardiente”. *Revista Hispano Cubana*, no. 15, 2003, pp. 99-104.
- Siegal, Nina. *The New York Times*. “Museums Shake Things Up by Mixing Old and New”. 20 Abr. 2012, <https://www.nytimes.com/2018/04/20/arts/museums-transhistorical-art.html#:~:text=HAARLEM%2C%20the%20Netherlands%20%E2%80%94%20Frans%20Hals,rough%20for%20the%2018th%20century>.
- Sierra, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1950.

- Sierra Madero, Abel, et al. “Lo de Las UMAP Fue Un Trabajo ‘Top Secret’: Entrevista a La Dra. María Elena Solé Arrondo”. *Cuban Studies*, no. 44, 2016, pp. 357–366.
- . ““El trabajo os hará hombres’: Masculinización nacional, trabajo Forzado y control social en Cuba durante los años sesenta”. *Cuban Studies*, no. 44, 2016, pp. 309-349.
- Sklodowska, Elzbieta. *Invento, luego resisto: El Periodo Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Cuarto Propio, 2016.
- Smith Kantule, Jesús. *La Revolución kuna de 1925*. Portobelo, 2000.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford University Press, 2007.
- Spitta, Silvia. *Misplaced Objects: Migrating Collections and Recollections in Europe and the Americas*. U of Texas P, 2009.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford UP, 1975.
- Sullivan-Gonzalez, Douglass. *The Black Christ of Esquipulas: Religion and Identity in Guatemala*. U of Nebraska P, 2016.
- Torres, Camilo. “La revolución imperativo cristiano”. *Cristianismo y revolución*. Ediciones Era, 1972.
- . “Declaración del padre Camilo Torres”. *Cristianismo y revolución*. Ediciones Era, 1972, p. 376.
- Uribe, Marcelo. “Introducción”. *Orígenes: revista de arte y literatura*. El Equilibrista; Ediciones Turner, 1989, pp. xix-cvi.
- UNEAC. “Prólogo”. *Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, no.1, 1962, pp. 3,4.
- Vallejo, César. *Poemas completos*. U de Ciencias y Humanidades, 2011.
- Vargas Llosa, Mario. “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. Siglo Veintiuno Editores, 1971, pp. 113-118.

- Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales de los incas*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1994. 2 vols.
- . *La Florida del Inca. Historia del Adelantado Hernando de Soto, gouernador e capitan general del reyno de la Florida, y de otros caualleros españoles e indios*. [Editorial no identificada], 1723.
- Velazco, Carlos. “Cinco Recuerdos Del Porvenir”. *Cuban Studies*, no. 47, 2019, pp. 69-80.
- Vich, Víctor. *Voces más allá de lo simbólico: Ensayos sobre poesía peruana*. Fondo de Cultura Económica del Perú, 2013.
- Vicuña Cecilia. *Spit temple*, editado por Rosa Alcalá, Ugly Duckling P, 2012.
- . *Sabor a mí*. Chainlinks, 2011.
- . *Lo precario: antología mínima 1966-2016*. Amargord, 2016.
- Vilarino, Idea. “Pobre mundo” 1954-1990. *Poesía completa*. Cal y canto, 2006.
- Villacorta, Carlos. ‘Rodrigo Machado’ o la construcción del revolucionario en Javier Heraud. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, no. 80, 2014, pp. 251-264.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Letras cubanas, 2002.
- . “Sobre el lenguaje figurado”. *Poética*. Endymion, 1998, pp. 63-87.
- . *Ese Sol del Mundo Moral*. Unión, 1990.
- . “Prólogo”. *Diez poetas cubanos 1937-1947*. Ediciones Orígenes, 1948, pp. 9-12.
- Walker, Charles. “El general y su héroe: Juan Velasco Alvarado y la reinención de Túpac Amaru II” *La revolución peculiar: repensando el Gobierno Militar de Velasco*, editado por Carlos Aguirre y Paulo Drinot, Instituto de Estudios Peruanos, 2018, pp. 71-103.
- . *The Tupac Amaru Rebellion*. The Belknap Press of Harvard UP, 2014.

- West, Alan. *Tropics of History: Cuba Imagined*. Greenwood Publishing Group, 1997.
- Wiener, Gabriela. New York Times “Debemos defender nuestro derecho a salir a la calle en Perú”. 25 Nov. 2020, <https://www.nytimes.com/es/2020/11/25/espanol/opinion/peru-protestas.html>.
- Winn, Peter. “The furies of the Andes Violence and Terror in the Chilean Revolution and Counterrevolution”. *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence During Latin America's Long Cold War*, editado por Greg Grandin y Joseph M., Gilbert, Duke UP., 2010, pp. 239- 275.
- Yúdice, George. “Letras de emergencia: Claribel Alegria”. *Revista Iberoamericana*, no. 132-133, 1985, pp. 953-964.
- Yunes, Gladys. “Presentación”. Guayasamín, Oswaldo. *Guayasamin*. Museo de Bellas Artes, 2006, pp. 5-13.
- Zanetti, Oscar. *Historia mínima de Cuba*. Turner Publicaciones, 2013.
- Zambrano, María. “La Cuba secreta”. *La Cuba secreta y otros ensayos*. Ediciones Endymión, 1996, pp. 106-115.
- “José Lezama Lima en La Habana”. *La Cuba secreta y otros ensayos*. Ediciones Endymión, 1996, pp. 171-176.
- Zapata, Miguel Ángel, and Heberto Padilla. “Entre la épica y la lírica de Heberto Padilla”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 26–27, 1987, pp. 273–284.
- . “Imágenes de Rodolfo Hinostroza Que Buscan Una Dispersión”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 26–27, 1987, pp. 151–164.
- Zegher, Catherine de. “Ouvrage: Knot a Not, Notes as knots”. *The Precarious the Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, editado por M. Catherine Zeguer, New England UP, 1997, pp. 17-46.
- Zeitlin, Janine. *Miami New Times*. “Bay of Pigs Vets Fight for Home”. 17 En. 2008,

www.miaminewtimes.com/news/bay-of-pigs-vets-fight-for-home-6378123.

Zimmerman, Tom "Afterword". *Claribel Alegria and Central American literature: critical*

Essays, editado por Sandra M. Boschetto-Sandoval y Marcia Phillips McGowen, Ohio

U Center for International Studies, 1994, pp. 213-226.