

AULA

Vol. 63, número 3
julio-diciembre, 2018
ISSN: 0254-7597

REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE EL CARIBE HISPANOPARLANTE

- Jacqueline Loss
Extractos de documento:
Notas de Cuba, gusto y movilidad
- Jossianna Arroyo
Imagen y grafía: Una lectura de los documentales
«Donde» y «La ciudad perdida»
de Eduardo Lalo
- Amir Valle
Narrativa cubana: Algunos raros
- Néstor E. Rodríguez
Los límites de la forma
en la poesía de Joserramón Melendes
- Emilia Pereyra
Narrativas de la memoria
en el Caribe hispano

formas
poesía
narrativa
Lalo

estudios

notas

referencias

memorias

Revista

Melendes

Dominicana

Hispano

El Caribe
UNPHU

Joserramón
Humanidades

imagen

Sociales

Literatura

«Sin el manejo frecuente de los grandes autores, no hay cultura literaria posible, ni doctrina estética seria. Y preferir a la comunicación directa con las obras, una seca enumeración de reglas *in vacuo*, o a lo sumo ilustradas con ejemplos de cinco líneas, es restar toda eficacia a la enseñanza».

Pedro Henríquez Ureña

AULA es una revista científica, internacional, de acceso abierto, semestral, impresa y digital, que publica artículos originales en idioma español e inglés. Son bienvenidas investigaciones sobre las diferentes disciplinas de las Humanidades, Arquitectura y Ciencias Sociales. Las contribuciones serán sometidas a revisión por par doble ciego. Si bien la revista pertenece a una comunidad amplia, se encuentra al cuidado de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña -UNPHU. La revista se adhiere al código de ética COPE.

AULA

REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

UNPHU

Santo Domingo, República Dominicana
2018



AULA, REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

Volumen 63, número 3, tercera época, julio-diciembre 2018

Publicación semestral

PASADOS DIRECTORES

Carlos Esteban Deive (1972-1974), números 1-11

† José Ángel Buesa (1975-1982), números 12-43

† Mariano Lebrón Saviñón (1983-1985), números 44-54

Carlos Esteban Deive (1995-1996), nueva época, números 1-6

Ofelia Berrido (2017-2018), tercera época, número 1

CONSEJO EDITORIAL UNPHU

José Chez Checo, miembro y coordinador

Eugenio Pérez Montas, miembro

Herbert Stern, miembro

Alejandro Aguilar, miembro

Eloísa Marrero Sera, miembro y secretaria

COMITÉ DE DIRECCIÓN

Editor en jefe: Lic. Alejandro Aguilar, M.A.

Editora asociada: Lic. Ainelid Taveras

Editora asociada: Lic. Eloísa Marrero Sera

COMITÉ CIENTÍFICO

Leonardo Padura, Premio Princesa de Asturias

Dr. Bruno Rosario Candelier, Academia Dominicana de la Lengua

Dr. Jorge Tena Reyes, Profesor fundador UNPHU

Lic. Federico Henríquez Gratereaux, Academia Dominicana de la Lengua

Dr. Leonardo Conde, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, UNPHU

Arq. Omar Rancier, Facultad de Arquitectura y Artes, UNPHU

Dr. Enerio Rodríguez Arias, Universidad Autónoma de Santo Domingo

Dra. Ligia Amada Melo de Cardona, Funglode

Dr. Marcio Veloz Maggiolo, Academia Dominicana de la Lengua

EQUIPO TÉCNICO

Composición, diseño y diagramación: Ninón León de Saleme

Idea de ilustración de cubierta: Alejandro Aguilar

© Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña

Av. John F. Kennedy, km. 7 ½

Santo Domingo, D.N., República Dominicana

Código Postal: 10511

Apartado postal: 1423

Correos electrónicos: revistaaula@unphu.edu.do, a.taveras@unphu.edu.do y aaguilar@unphu.edu.do

URL: <http://revistas.unphu.edu.do/index.php/AULA/index>

Teléfonos: 809-562-6601, extensiones 1111, 1110, 1113 y 2301

ISSN: 0254-7597

IMPRESIÓN

Editora Amigo del Hogar

Santo Domingo, República Dominicana

2018

Contenido

7 Editorial

9 Extractos de documento:
Notas de Cuba, gusto y movilidad

*Paper Cut-Outs:
Notes on Cuba, Taste and Mobility*
Jacqueline Loss

27 Imagen y grafía: Una lectura de los documentales «Donde»
y «La ciudad perdida» de Eduardo Lalo

*Image and script: A reading of the documentaries «Donde»
and the «Ciudad perdida» by Eduardo Lalo*
Jossianna Arroyo

45 Narrativa cubana: Algunos raros

Cuban narrative: Some “strange” writers
Amir Valle

55 Los límites de la forma en la poesía de Joserramón Melendes

The Limits of Form in Joserramón Melendes’s Poetry
Néstor E. Rodríguez

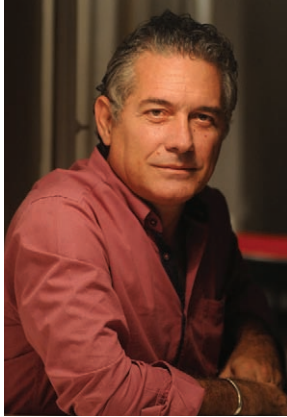
65 Narrativas de la memoria en el Caribe hispano

Narratives of memory in the Hispanic Caribbean
Emilia Pereyra

79 Instructivo para los autores

83 Pares colaboradores

Editorial



Llegamos al número 3 de la nueva época de *AULA*, julio-diciembre de 2018, inaugurando la etapa digital de la revista. Junto a la edición impresa ahora mejorada, estaremos en la red, multiplicando nuestra proyección, para potenciar el diálogo que pretendemos a escala planetaria, palabra aunque pretenciosa, exacta en la era digital.

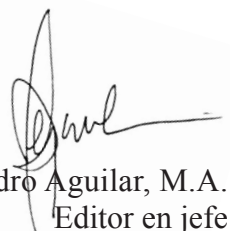
Nos alegra especialmente que este salto en la calidad se dé a la par con un tema de tanta importancia como el de los estudios literarios sobre el Caribe hispanohablante, a cargo de académicos de larga experiencia en este terreno. Ellos son estudiosos que nos comparten sus visiones desde puntos tan distantes como Nueva York y Austin, en los Estados Unidos, Montreal y Berlín, en Canadá y Alemania respectivamente; y por supuesto, desde nuestro Santo Domingo, República Dominicana.

Un puñado de formidables trabajos muestran su valía para acercar al lector a diversas zonas de la existencia en tanto países, de estas tres islas mayores en el concierto de las Antillas, tan cercanas como distantes y diversas. Sus autores abordan aspectos no explorados, o al menos no lo suficiente, sobre personalidades, personajes y fenómenos de las realidades y ficciones del Caribe hispano; haciendo aportes sorprendentes que confirman aquella sentencia de Goethe acerca de que «nadie completó su aprendizaje jamás».

Desde La Habana de Cabrera Infante y más acá, la de la manipulación del canon literario de los 80's y 90's del siglo pasado en Cuba; a los videometrajes de Eduardo Lalo y el tema de las ciudades globales que habitan «el archipiélago Puerto Rico»; pasando por las novelas históricas dominicanas, y otros fenómenos exclusivos y raros de la subregión; este número de *AULA* promete muchas satisfacciones.

Y no podía ser de otra manera. Vamos avanzando con las experiencias; y a los errores siempre posibles se sobrepone el aprendizaje. El trabajo abre caminos, y este que hoy inauguramos, con la doble versión en impreso y digital del número 63 de *AULA, revista de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNPHU*, nos dice que «cabalgamos, Sancho». Disfruten la lectura. Mientras, nuestro equipo ya pone la mirada en el próximo número, Ciudad, arquitectura y significado.

Muchas gracias.


Lic. Alejandro Aguilar, M.A.
Editor en jefe

Extractos de documento: Notas de Cuba, gusto y movilidad

Paper Cut-Outs: Notes on Cuba, Taste and Mobility

Jacqueline Loss

Profesora de estudios literarios y culturales latinoamericanos

Universidad de Connecticut

Estados Unidos de América

Jacqueline.loss@uconn.edu

Fecha de recepción: 15 de junio de 2018

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2018

Favor de citar este artículo de la siguiente forma:

Loss, J. (2018). Extractos de documento: Notas de Cuba, gusto y movilidad.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

Vuelve Roxana a colocarse los tacones desgastados y el vestidito rojo punzó que ha escogido de su ropero habitual para la *performance* de hoy: trenzas rubias y pañuelo kazajo en la cabeza a lo *Alla Pugachova* (eso, *Alla*, cuando hacía sus fotos publicitadas en *Izvestia Rossia* de ilustre trabajo voluntario en el *Sovjós*), quien fuera una vedette soviética como ella, que se presentó varias veces en Cuba allá por la década vigorosa de los 80 (¡seguimos apabullados con los ocho y huele a *muerto* todavía!).

Aquí pegaba escasamente la música popular de los rusos por sus ruidos guturales, y esa cantante, que tenía cierta onda *pop* sirvió un po(p)co para dar *imagen* de modernidad a una cultura que siempre se asoció a cosas más zafias y sombrías.

Pedro Manuel González Reinoso

(2010, 22)

RESUMEN

Este fragmento de la representación del desempeño de la rusa de Pedro Manuel González Reinoso, Roxy la Roja, destaca lo que los cubanos regularmente me cuentan a través de los años, aunque en una forma más grandilocuente, excediendo el tipo de mimetismo que hemos llegado a esperar de los buenos asuntos postcoloniales. Se ha perdido algo de la marca soviética que fue exportada para los cubanos, algo que ellos han podido asociar con un «brillo», una ligereza o una gracia u otra calidad. Aunque los soviéticos eran generosos con los cubanos es menos debatible cuando se trata de las súper poderosas subvenciones económicas a la isla por más de tres décadas, los momentos de gratitud de ellos tienden a estar enlazados con el ridículo por la posición de los cubanos de cara a la «distorsionada modernidad» de los soviéticos. A pesar de ello —o tal vez a esa razón— se debe la narrativa exagerada del progreso y la modernidad soviética cultivada por ambos gobiernos: el soviético y el cubano.

Palabras clave: Comportamiento, Cuba, cubanos soviéticos, división de clases, estética, fino.

ABSTRACT

This fragment from Pedro Manuel González Reinoso's representation of his performance of the Russian woman, Roxy the Red, highlights what Cubans would regularly tell me over the years, albeit in a much more bombastic fashion, exceeding the kind of mimicry that we have come to expect of

good postcolonial subjects. There was something missing from the Soviet brand of modernity that was exported to Cubans, something that they may have associated with a «glow», a lightness, or a grace, or another quality. While the Soviets' largesse with Cubans is less debatable when it comes to the superpower's economic subventions on the island over three decades, moments of gratitude for them tend to be entwined with ridicule for the position of Cubans vis-à-vis the Soviet's «distorted modernity». Despite –or perhaps– on account of the overarching narrative of Soviet progress and modernity that was cultivated by the Soviet and Cuba governments, among everyday Cubans, products and people from the Soviet Union had the reputation of being Clumsy and unrefined.

Keywords: Behavior, class, division, Cuba, Cuban Sovietized, esthetic, fine.

Con este desempeño de Roxy en la cabeza, introduciré otro concepto que a menudo es similar a la apariencia del mundo, pero que también se relaciona con una gama de características que pueden ser rastreadas en la historia y la cultura cubana por siglos. En una de sus muchas discusiones sobre un mundo muy diferente al de la órbita neo-barroca muy cubana de José Lezama Lima en *Paradiso* (1966), César Salgado explicó bajo el intrincado acto de preparar regalos dentro de la novela y en el hecho de que el receptor no está obligado a dar algo a cambio; más aún, el que da a menudo se retira para no imponerse sobre el receptor.

Es decir, algo aparentemente no ideológico u otro tipo de lealtad es lo que se busca a cambio, aún si los antropólogos nos dicen que las élites sociales se encuentran en cualquier localidad, siempre están astutamente conectadas a través del matrimonio, negocios y otras formas de lealtad unas con otras. Las calidades de complejidad y perfección encontradas en *Paradiso*, Salgado supone, son inherentes al estilo de vida *criollo* que, aún ensayado en la clase alta, no esté en exclusivo dentro de la obra maestra de Lezama. Mas aún, la riqueza u objetos de consumo difícilmente aseguran la calidad de ser «fino». El sistema de finezas, en la forma característica de Lezama, es más complejo. De hecho, como observa Salgado, el regalo más humilde puede emplear un dije que termina reorientando los beneficios de la transacción hacia otro personaje. La fineza literaria cosmopolita sucede para el lector al igual, cuando en el capítulo IX

de *Paradiso* el cocinero sirve a José Cemí un plato de *ajiacó*, provocando en él un ensueño proustiano organizado alrededor de sus memorias tempranas de confort burgués de cuando era niño. *Paradiso* está lleno de comida criolla (un marcador de la autoctonía cubana) y literatura francesa (un marcador de cosmopolitismo europeo) como si la conciencia y gusto de ambos, el narrador y el protagonista, pueden estar saturados simultáneamente con un inventario hiper culturalista y una respuesta balanceada a todas las cosas vernáculas. Respondiendo discretamente al orden monárquico donde una gran proximidad puede llegar a través de actos diferentes, este ensayo sugiere que un sistema de finezas persiste aún después de la revolución, a pesar del hecho de que, a largo plazo, el gobierno socialista se convierte en el suplidor más importante de regalos.

Continuidades y discontinuidades: Lo fino como una categoría aspiracional

La revolución cubana introdujo otra capa en las prácticas de dar regalos. Un ejemplar del semanario «Pioneros» de 2015 enfocado en la cultura material, informó sobre la juventud de la curadora de la exposición, María Antonia Cabrera Arús, comenzó a abordar esos mecanismos a través de los cuales el Estado intervino en las vidas privadas y los asuntos de la gente desde su misma infancia.

El gobierno cubano racionaba el número de juguetes vendidos a familias con niños. A cada niño se

le permitía la compra de tres juguetes de diferentes calidades cada año: uno *básico* (el más deseado), generalmente importado; uno no *básico* (menos deseado, pero aún bueno), y uno *dirigido* (de calidad pobre, pobre diseño, no deseado, producido nacionalmente). Todos los juguetes eran vendidos a través de tiendas operadas por el gobierno en el mes de julio. Este era el único momento donde los juguetes podían comprarse¹.

El paradigma de uniformidad, fracturado en la práctica como pudo haber sido aún desde el principio, no existe desde hace tiempo, y el acceso a los juguetes es aún más difícil económicamente. La dependencia del Estado es acompañada por sus propios códigos de conducta que se mantienen a través del «compañerismo», esa camaradería o hermandad que la revolución estableció, para desmontar las relaciones de jerarquía social.

En algún momento en los 1990s, el término «compañero» dio paso a «señor» entre muchos sectores de la población: si el comportamiento de la población fue transformado para acomodar este cambio lingüístico, sería difícil de determinar. De todas formas, en la unión presente de un socialismo tardío y capitalismo, es interesante enfocar nuestra atención en lo que es «fino», una categoría estética común –casi nunca analizada como tal– que tiene una importancia especial en la relación para este cambio, y aun, es también profundamente histórica². Los múltiples significados de «lo fino», sus múltiples connotaciones, que van desde refinamiento, imparcialidad (color), pureza, exactitud, educación, bondad espiritual, nobleza, generosidad, glamour, modestia y recato; a homosexualidad, represión sexual, pudor, necedad y esnobismo, hace especialmente importante revelar tensiones dentro de la forma y el sentir de la modernidad cubana.

La modernidad revolucionaria ha lidiado con estas distinciones de comportamiento, preferencia y consumo en una manera idiosincrática. En su meditación del tópico de dos revistas cubanas para mujeres, *Mujeres*, fundada en 1961, y *Muchacha*, dos décadas más tarde,

Robyn Grant puso atención especial en la primera página de la emisión de 1962 de la primera de ellas, que muestra la frase «El socialismo es fuente de belleza»– una declaración que resuena con numerosos *slogans* de ese tiempo. Grant (2011, 38) sugiere que en *Mujeres* la mujer cubana se destaca en su preocupación por la belleza externa y espiritual y, quizás más importante, la revista equipara esa calidad «de aspiraciones» con las políticas. La cadena de significados ayuda a explicar esa calidad de aspiración a lo «fino», recordada en el conocido personaje cómico de Estelvina, llevado por Aurora Basnuevo en la serie radial *Alegrías de sobremesa*, que salió al aire por primera vez en 1968, fue muy amada por la gente del pueblo cubano y que se mantuvo hasta el 2015. Muy vinculado al período republicano postcolonial, la representación de este modo de comportamiento en la revolución fue propicio para la risa. En varias entrevistas conducidas hasta que el show finalizó, Basnuevo relata cómo el personaje surgió de las observaciones del autor de una amiga de su pueblo que imitaba diferentes voces y deseaba llamar la atención de todos. Yo no dudaría en decir que el efecto de personaje de comedia también fue producto de la simpatía por esa experiencia local reconocible de imitación, acompañada por un sentido de superioridad emergente del reconocimiento de otros individuos con un posicionamiento social que necesitaba de imitación o mejora. Los personajes revolucionarios femeninos no necesariamente se esforzaban por la nobleza, pero tampoco la revolución buscaba desechar esa aspiración. El impulso de estimular ese desinterés, de hecho, sobrevive, permuta y se traduce en algo más dentro de las representaciones literarias y visuales en la última parte del siglo veinte. Esta dimensión de auto-representación social que parece estar libre de, o sin perturbarse por, restricciones económicas, fue lo que Pierre Bourdieu designa a través del término «distinción». En Cuba, una economía simbólica de distinción podía sustentarse en un comportamiento revolucionario, justo como

era diferente el código de distinción más tradicional que las élites socio económicas aspiraban a implementar antes que la moral revolucionaria y los gustos fueran instituidos.

El fervor anti burgués definió mucho del paradigma de Estado en los 1960's, como se repitió en una carta famosa en 1965 del Che Guevara titulada «El hombre nuevo»:

«Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original».

Uno de los resultados más mundanos de este empujón para extirpar los valores burgueses de la nación incluye la tendencia entre aquellos que crecieron en la Cuba revolucionaria para dudar o rechazar diciendo «gracias» o «por favor», palabras que se estimaban ser parte de la educación informal burguesa. La búsqueda de eliminar la dependencia de Cuba de relaciones entre los poderes imperiales significó implementar una serie de fórmulas prescriptivas dentro de la economía y la cultura, para distanciar la cultura cubana de la de sociedades capitalistas. Dichas medidas incluyeron demonizar exilios (1960s a 1980s); monitorear el gusto cubano en la ropa y las artes, condenar como «subversión de ideología» la preferencia de los cubanos por lo «extranjero» (1970s); prohibir la música «vulgar» reggaetón (2012) y cerrar los salones de video juegos por su mal gusto (2013); pero la lista de intervenciones explícitas del Estado en el reino del gusto es extensa.

Mientras la Unión Soviética se retiraba de Cuba en 1991, sin ninguna deferencia a ningún código de conducta neo barroco, sino teniendo en cuenta que ella misma se estaba desintegrando, ese elemento perdido al que aludió González Reinoso empieza a ser transformado, a través de la memoria colectiva e individual de los cubanos sobre los soviéticos, en particular, y yo añadiría aquí, a través de las visiones cubanas

sobre el reino «criollo» de lo que es «fino» en relación a la «civilización» socialista materialista que ellos dejaron —una dimensión que utilizaba lo «fino» igualmente para su ventaja. Una esfera donde esa tensión ha sido considerada es la de las revistas destinadas a mujeres y jóvenes. Nissa Torrents (1990) y Verity Smith (1995) han analizado con diferentes conclusiones las posiciones socio culturales conflictivas encontradas en estos diarios. Mientras el nuevo hombre del Che Guevara llamaba a la re civilización de individuos burgueses, las revistas de las mujeres vinculadas a la Federación de Mujeres Cubanas, tales como *Mujeres* y *Muchacha*, expresaban tensiones entre ideales revolucionarios y estándares burgueses de belleza y comportamiento³. Torrents destaca cómo no solo la moda bloque-soviética, sino modelos desde esa parte del mundo ocupaban las páginas de las revistas, mientras Smith lleva luz en las evaluaciones por varios autores de la mojigatería y la baratería en la moda, erróneamente, creo yo, retratando lo último como lo más inherentemente cubano. Inconsistencias en sus análisis aparte, estas evaluaciones críticas de la adherencia de los medios a la noción de que verse y comportarse «moderno» y correctamente era parte de la nueva sociedad que se instauraba con el despertar de la revolución, no son debatibles. En diferentes épocas, distintas interpretaciones de lo que ser una mujer cubana moderna significaba (fumar, hacer labores, etc.) ha sido reclamado, pero modestamente —una cosa que algunos pueden equiparar con el pasado— es un valor que está de manera consistente en la mezcla.

A este punto, puede encontrarse un parecido curioso entre las formas en las cuales algunos historiadores describen a los 1950's americanizados de Batista, y los 1960's antimperialistas de Castro mientras este caía bajo el hechizo de la Unión Soviética. Louis A. Pérez Jr. (1999) evoca un millar de productos que jugaron en convertirse en un sujeto urbano de los 1950s, mientras Lillian Guerra (2014), alineada con la interpretación de Torrents de *Mujeres*, se enfoca en la receta de

belleza –los patrones, las muñecas cortadas, y la moda se esparce– levantada desde las páginas de *Glamour* y *Vogue*, colocada justo en la primera publicación de la revolución para mujeres. Guerra deja claro que fueron los residentes urbanos quienes establecieron los parámetros de la transformación de los habitantes de tugurios y la gente del campo, «orientándoles» hacia «las formas del mundo» en el proceso de igualación.

Mientras uno puede erróneamente construir las referencias de la belleza como parte de un optimismo modernizante que preside los años tempranos de la revolución, aun dos décadas después del período llamado Sovietización, las revistas de los 1980s continuaron enfatizando los valores del comportamiento y la belleza. Cuando la guerra fría se acercaba a su conclusión, la instrucción informal sigue siendo sobre cómo ser una mujer bella y civilizada; al mismo tiempo, estos periódicos también promovían la diversificación de las vocaciones y el involucramiento político de la mujer⁴. Las investigaciones innovadoras de María Antonia Cabrera Arús, sobre los patrones de consumo socialista en la Cuba revolucionaria van más allá de la interpretación de un paisaje visual y textual de estas publicaciones para analizar el ámbito más amplio de dicha simultaneidad a través de la moda representativa creada oficialmente, el acceso individual a la diáspora, y otros modos de gusto fragmentado y consumo más allá de los ideales igualitarios de la revolución⁵.

Junto a estas diferenciaciones, de todas formas viene una narrativa persistente e inflexible de la habilidad de la mujer para llevar a cabo diversas tareas no asociadas tradicionalmente con las mujeres. Así lo ejemplifican las fotografías coloridas de mujeres en tractores y espacios abiertos en la revista *Muchacha*, o de la bien conocida portada de *Mujeres*, citada por Smith, de una mujer con un bebé en su pecho y un Kalashnikov en sus caderas. Esta referencia breve a un aparentemente conflictivo panorama visual y contextual, alude a las formas en las que la revolución implementó narrativas familiares de

lo moderno como estrategia para apelar a sectores más amplios de la población y por este medio introducir nuevos iconos ideológicos de modernidad, concibiéndoles casi imperceptiblemente.

Esta imperceptibilidad virtual no está limitada a la cultura de revistas para mujeres, pero puede estimarse como parte de un proceso mayor para disociar ciertas prácticas y comportamientos de su afiliación de clase «natural». En *Broadcasting Modernity*, Yeidy M. Rivero (2015, 9) discute cómo el espectáculo de decencia dentro de la televisión cubana en los 1950s bajo la búsqueda de Batista trató de «ocultar aspectos de la cultura popular de Cuba que retaban la percepción de los cubanos como blancos, orientados a Europa, católicos, y gente sexualmente contenida». Siguiendo esos espectáculos de los años tempranos de la revolución, Rivero (2015, 175) hace observaciones en el proceso de reconstrucción en el que «artículos, prácticas y artefactos culturales tradicionalmente asociados con la élite cubana –desde ropa sofisticada y estilos de peinados para presentaciones de ópera, ballet y teatro transmitidos en televisión– eran redefinidos, re-enmarcados y re-introducidos como al alcance de todos los cubanos».

Representaciones del gusto, el olor, y la apariencia de «modernidad» y las formas en las cuales están imbricadas con la relación de Cuba con la Unión Soviética, son a menudo expresadas en la literatura, la cultura popular y los medios. Son presentadas como parte de una triangulación problemática donde los cubanos resisten ferozmente el impacto en casa de las nociones soviéticas de civilización y estética. Esa resistencia fue fundada no solo en la fuerza de la geo proximidad política de la isla a los Estados Unidos, sino también por la triangulación ya borrosa que había colocado a España y a los Estados Unidos en finales opuestos del espectro cultural, con Francia en el rol de alternativa sofisticada a esas demandas coloniales.

Un panorama vasto de transferencias globales y micro-territoriales a través del tiempo y el espacio emerge cuando se considera cómo

los escritores, cineastas y artistas interpretaron estos procesos y representaron su relación de multilateralidad con ambos, cultura de consumidores y cambio de sociedad desde los 1950s a través de mediados del siglo veinte. En este ensayo, me enfoco en su mayoría en las reconfiguraciones emergentes alrededor de lo que debe «saber» ser moderno ante los nuevos encuentros conflictivos y asimétricos entre Estados Unidos y Cuba. El encuentro entre el capitalismo tardío y el socialismo tardío, la distensión Estados Unidos-Cuba, trajo al frente no solo las preocupaciones por las propiedades confiscadas⁶, sino también los sentimientos sobre los orígenes. El lanzamiento de la Colección de Genealogía de Cuba de la Universidad Internacional de Florida es solo una de muchas manifestaciones de esta preocupación nueva reafirmada con ellos. Al mismo tiempo que las estrellas americanas de EE.UU. están flirteando con Cuba, las élites socialistas están reflejando de cerca el boom del consumismo post soviético que ha permitido a miembros de la alta jerarquía del partido satisfacer sus nuevos gustos por Rolex, Chanel, y otras marcas de lujo. (Dopico, 2015)

Los textos principales que voy a evocar en esta discusión son de Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres* (1967), Tomás Gutiérrez Alea con *Memorias del subdesarrollo* (1968) y los documentales de Enrique Colina, principalmente *Estética* (1984), *Chapucerías* (1987), y *Los Bolos en Cuba* (2011). Más importante aún, ofrezco sustanciales interpretaciones de trabajos de importancia de José Manuel Prieto y Gertrudis Rivalta –escritor y artista visual respectivamente–, cubanos con trayectorias profesionales y personales que, aunque distintas una de la otra, se unen aquí para dilucidar los legados estéticos del postcolonialismo en el universo postsoviético. El primero de esos artistas es el galardonado escritor José Manuel Prieto, quien nació en La Habana en 1961 y a los diecinueve se fue a estudiar ingeniería a la Unión Soviética. Habiendo vivido entre Cuba y Rusia por los siguientes doce años, más tarde se muda a la ciudad

de México y luego a la ciudad de Nueva York, donde reside actualmente. Con las primeras historias de Prieto ubicadas en la Unión Soviética y Rusia, sus narradores sirven como testigos de muchas de las transformaciones de allá que se desenvuelven ante todo y principalmente como problemas estéticos que los narradores intentaron dominar. Me ocuparé del cuento de Prieto *Nunca había visto el rojo* (1996) y el ensayo (2001) del mismo título, al igual que de su primera novela, *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998). Prestaré especial atención a cómo la estética de varios narradores y las sensibilidades éticas afectivas enfrentan el ámbito soviético, colocando el trabajo de Prieto en relación con el universo visual de Gertrudis Rivalta, quien nunca puso un pie en el mundo soviético, pero quien ha producido una serie multifacética de representaciones de la identidad de Cuba para nuestra siempre globalizada época. Las páginas concluyentes del ensayo serán dedicadas a una serie de *Teatrillos*, iniciando en 2011, por Gertrudis Rivalta (1971), una artista de fama internacional quien, graduada del Instituto Superior de Artes, actualmente vive entre La Habana y Alicante, España.

En sus primeros textos, Prieto disuelve la especificidad cubana de sus protagonistas dentro del retrato de la naturaleza cargada de peculiaridades estéticas del mundo soviético, como estrategia para mostrar cómo los efectos del consumismo y la opción personal se filtran en el carácter de un individuo y de la sociedad. Rivalta reflexiona sobre los límites de la decencia para exponer su envés sucio, ya sea moldeado por los modelos «americano», soviético, español u otros modelos. Ella hace esto bifurcando la figura de artista dentro del escenario *per se* y destacando hasta qué punto la artista negra cubana no puede «disolverse» en ninguno de los modelos hegemónicos. Juntos, con humor y un descubierto entusiasmo por la ambigüedad ideológica, estos artistas abordan la brecha entre dos versiones o narrativas en competencia de la «modernidad» que ellos pueden presumir

que habitan: la modernidad que se les dijo iban a experimentar en su vida diaria durante la revolución, y la que ellos esperaban y que funcionó en cualquier otro lugar o tiempo. Ya sea una sincronía de modernidad o una asimétrica, las formas de discrepancia pueden evocar las formas correspondientes de desacuerdo en la conciencia artística de estos productores de discurso, cuyos trabajos acumulativos me permiten reubicar las identidades cubanas mientras el mundo contemporáneo continúa trabajando hacia la singularidad en la época postmoderna y postsoviética.

Postcolonial y deseo revolucionario y mimetismo

En *Tres tristes tigres* (1967), la polifonía de voces alternativamente emergentes de las provincias y la ciudad, de grupos raciales y clases diversas, y de las reacciones de diferentes personajes a esa diversidad, sugiere la naturaleza fluida de la «modernidad» de La Habana de los 1950s⁷. Suzanne Jill Levine, una de las traductoras de novelas al inglés, acertadamente caracteriza esa polifonía cuando declara, «El libro es básicamente bilingüe, si no multilingüe, y sus juegos de palabras desafían las fronteras nacionales» (1975, 560). La escena inicial de la novela en el club nocturno ciertamente contribuye a esa atmósfera llevando a ambos, viajeros de habla inglesa en la isla, y cubanos, específicamente a intelectuales locales quienes aprecian los infinitos juegos de palabras del autor mientras escribe sobre la enigmática noche vernácula de La Habana, una variedad no estandarizada de *cubano*. Aún, la polifonía del libro también viene de la decisión de Cabrera Infante de ‘traducir’ La Habana de los 1950s a través de la memoria del narrador, un filtro literario flexible y versátil de primera mano para la experiencia del autor sobre los inicios de la revolución. Al igual que muchos de sus contemporáneos quienes apoyaron las políticas revolucionarias al principio, Cabrera Infante inició tomando alguna distancia de ello mientras que estuvo

envuelto en uno de sus más notorios momentos de censura: *P.M.* el cortometraje que su hermano Sabá codirigió, fue prohibido abruptamente coincidiendo con el cierre del periódico de Cabrera Infante en 1961. A pesar de que Cabrera Infante vino a darse a conocer en general por su ferviente anti castrismo, de hecho no rompió con el régimen de Castro hasta el 1965. *Tres tristes tigres* realmente prepara al lector para concebir la necesidad de cambio expresando colisiones de raza y literatura bajo una luz irónica. Los personajes de *Tres tristes tigres* tienden a ser autoconscientes e irónicos en relación al uso del lenguaje. Esto es especialmente evidente en el siguiente pasaje donde Arsenio Cue, uno de los protagonistas de la novela, después de haber usado la palabra «fino» para describir diferentes aspectos de mujer «rubia» *ad infinitum*, se disculpa por no tener otro adjetivo a su disposición. El juicio de Arsenio gira alrededor de dos rubias, a quienes las masas, él señala, confunden con extranjeras, aunque rápidamente discierne que ellas son cubanas, gracias a su «gracia sin par»:

«...y miro y veo a las dos rubias paradas junto a nosotros y lo que veo, claro, son dos batas de tul o de organdí (*organza*, me confirma una de las rubias después, cuando la bata estaba marchita) o de una tela muy delicada, que abultan en cuatro bultos por sobre el auto, que es lo que tengo frente a mis ojos, y cuando terminan los dos escotes morados (porque las dos están vestidas de malva y con modelos iguales), veo el final o el comienzo de dos pechugas blancas, lechosas, casi azuladas por la luz de tungsteno que está ahí arriba junto al Pigal y unos cuellos largos no como de cisnes, sino como de unas yeguas blancas y finas y educadas, vienesas, vaya, y luego unas barbillas soberbias (ensoberbecidas), porque saben que debajo llevan el cuello fino y largo y blanco y el busto blanco y violeta que hace detener todas las miradas (las nuestras, las mías al menos, casi no salen de ahí) antes de mirar las seguras maravillas que ahora oculta este carro imbécil, y después (hay que seguir mirando hacia arriba) unas bocas gordas y largas y rojas (largas en una sonrisa que no enseña todavía los dientes porque sabe que la Gioconda está

otra vez de moda) y las finas (lo siento: no tengo otro adjetivo... por el momento) narices y, ¡Dios mío, aquellos cuatro ojos!» (Cabrera Infante, 1967, 104)

El pasaje de arriba deconstruye los atributos de la mujer a través de una serie de metáforas que atribuyen blancura y refinamiento a una clase particular de caballos asociada con la nobleza de Hapsburg, pero también se burla de las concepciones propias de la etiqueta (orden) y belleza; estas mujeres sonríen sin mostrar sus dientes. Al mismo tiempo, la forma en que estas «bellezas modernas» se estilizan ellas mismas es percibida como una monstruosidad, apuntando a través del choteo a la brecha entre el «fino» y a la imitación que de ello hacen algunos cubanos. Es un complejo social, político y emocional que acecha como un espectro a través de los debates alrededor del atractivo afectivo y estético de la revolución, relacionado al asunto de movilidad o inmovilidad alrededor de la raza que ha persistido por igual a pesar de y debido a la revolución.

Las jóvenes no son los únicos personajes de Cabrera Infante que aspiran a ser «finos». Los *tigres* o amigos / compañeros del título de la novela *-tigre y asere* son los dos cubanismos traducidos como compañeros o camarada— encuentran el deseo de evidenciar ser bien criados, sexys y lindos (en el caso, especialmente, de mujeres de raza mixta); o simplemente ridículos (en el caso de ciertos hombres). La categoría termina siendo un blanco móvil. El personaje de raza mixta, Códac, quien en un punto es rechazado por la ausente, linda y monstruosa protagonista de la novela, La Estrella, a cuentas de ser él «demasiado refinado», ridiculiza a su compañera de habitación, Alex Bayer, por la misma razón. Códac rehuye la forma de hablar de Bayer «muy fino muy educado muy elegante» (Cabrera Infante, 1967, 57). Bayer pronuncia todas sus «s» finales y sus «d», y Códac contrasta su comportamiento con el típico comportamiento «muy cubano, muy muy habanero». Rolando, quien está vestido «con su traje de drill 100 blanco y su sombrero de paja, chiquito, puesto como solamente se lo saben poner los negros»

(Cabrera, Infante, 1967,57). Esos trajes de lino blanco, confeccionados en Irlanda, fueron famosos durante los tiempos de la dictadura de Batista, desempeñaron un rol emblemático, representando un tipo de elegancia masculina, que, tanto cuentan la leyenda e historia, pasaron de moda con Castro. Sin embargo, aquí no se trata de esa triangulación en torno a la moda a la que Cabrera Infante se refiere, sino más bien, a los modos tradicionales de comportamiento masculino y las «desviaciones modernas» incrustadas en los manierismos extravagantes, los cuales se presentan como refinamiento o mejor aún como representaciones inauténticas de lo que es «fino». Códac especuló si la expresión de Bayer lo hacía ver como «un maricón» o todo lo contrario; pero, curiosamente, esa misma pronunciación se codifica de manera distinta cuando se mencionan a «las mulatas habaneras» y su «manera deliciosa [...] de hablar» (Cabrera Infante, 1967, 96). Tales escenas en *Tres tristes tigres* nos permiten captar la esencia del sentir general que giraba en torno a la movilidad social y de clases que heredó la revolución.

En este contexto, la intervención televisiva del Fidel Castro, del 25 de marzo de 1959, en la que explica las limitaciones históricas de los cubanos negros para alcanzar las alturas del refinamiento de las metrópolis, casi pueden leerse como si fuera un apéndice de la novela de Cabrera Infante:

«Pues ¿qué ocurre? Pues que los tuvieron toda la vida limpiando automóviles, los tuvieron toda la vida limpiando botas, los tuvieron toda la vida pidiendo limosnas; no pudieron ir a la escuela, no pudieron recibir una educación y ahora quieren que sean más finos que los que se fueron a educar a París, ahora quieren que sepan hablar hasta francés, señores». (Corrarello, 2006, 58)⁸

A la vez que son implícitamente burlados, las dimensiones aspiracionales de lo que es fino no son eliminadas en las palabras de Fidel citadas, que forman parte del argumento mayor sobre la necesidad de erradicar los vestigios racistas del colonialismo. Sugerente de la persistencia de la

división racial y de clases, las palabras de Fidel difaman la categoría de «fino» y, al mismo tiempo, hablan del potencial para que más cubanos accedan a ello. Aquí «fino» implica un modo de bienestar insertado en las estructuras socioeconómicas, que descansan en la educación formal e informal. El mundo cambiante ocupado por lo que es «fino» a veces se superpone a lo que es ser «civilizado», una categoría que fue tan importante para la retórica de la revolución, como lo había sido para la de la República. Como se sugirió en un discurso pronunciado por Fidel Castro (1972) a estudiantes cubanos becados en la URSS, el nuevo modo de ser «civilizado» tenía la intención de dejar de lado el peso simbólico atribuido a haber nacido bajo las ventajas de una determinada clase: «No nos podíamos considerar ni siquiera semicivilizados. Dentro de algunos años seremos semicivilizados, todavía no seremos civilizados. Y creo que una de las metas que debemos proponernos es la civilización». La «civilización» a la que Fidel se refiere, incluye progreso técnico e igualdad. Y, sin embargo, la elección de palabras dificulta el deshacer la asociación entre «civilización» y la burguesía para aquellos a quienes ciertos modos de comportamiento se les consideran innatos.

Como receptores de la ideología y la ayuda soviética, los cubanos no podían hacer otra cosa que jactarse de rechazar la «estética» acompañante. No pasó mucho tiempo antes de que los artistas cubanos conmemoraran la tensión en torno a la apariencia y el olor de los «rusos». Tales juicios, definitivamente vinculados a los cambios ideológicos en curso, aparecen en la famosa película de Tomás Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo* (1968), la cual sigue el carácter introspectivo y altamente educado de Sergio Carmona después de que él decide (a diferencia de muchos de sus conocidos burgueses) permanecer en Cuba después del triunfo de la revolución. Cuando Elena, una de las amantes del protagonista masculino, resalta que la casa de Hemingway tiene «los mismos muebles y el mismo olor americano» como cualquier otra

casa americana, él responde con una pregunta burlona: «¿a ti cuál te gusta más, el olor de los rusos o el de los americanos?» Mientras la lista de películas acerca de la Guerra Fría y la crisis de los misiles en Cuba es bastante extensa, las que se enfocan en la Bahía de los Cochinos son cada vez menos. El enfoque sobre cómo los cubanos vivieron esa transformación de su país al pasar a ser el punto crucial de puja para dos superpotencias, es uno de los varios aspectos tratados en *Memorias del subdesarrollo* que lo hacen excepcional, y toda esa conversación acerca de olores, necesita entenderse bajo este contexto. Las interpretaciones de la resonancia política de esta película todavía abundan hasta estos días, pero, además de afinarse en el sentimiento de estar a la merced de las potencias, crean un espacio para discutir los diferentes puntos de vista entre los cubanos hacia la revolución, y, de ese modo, anticipan un proyecto como *Bridges to Cuba / Puentes a Cuba* (1995) de Ruth Behar, que, en el 2015, ella y el poeta Richard Bianco retomaron una vez más dentro de su proyecto virtual del mismo nombre para levantar ese «embargo emocional». Sin embargo, es la pregunta de Sergio la que yo particularmente veo como el punto de origen de varios de los comentarios hechos en la era postsoviética, los cuales resaltan la tensión entre la modernidad que los soviéticos representaban y su atractivo para los cubanos.

Los soviéticos no se encontraban directamente bajo ningún escrutinio estético en *Estética* (1984, *Aesthetics*), el primer documental producido por el director cubano Enrique Colina. No obstante, este cortometraje de aproximadamente once minutos de duración, producido en un tiempo donde las relaciones soviético-cubanas prosperaban, sugiere que las industrias locales de la revolución no satisfacen adecuadamente las necesidades del pueblo, cuando se trata cuestiones de gusto y estilo.⁹ Ann Marie Stock (2009, 266) resume bien la producción documental de Colina, «la función de un documental es revelar aquello que es invisible». Cabrera Arús comentó acerca de la discrepancia entre el inventario

existente al final de la década de los años 70 y lo que realmente logró posicionarse en el mercado.¹⁰ En vez de cine sobre tiendas sin ningún tipo de suministros, *Estética* presenta una dicotomía entre, por un lado, lemas sobre elegancia y calidad, y, por otro, los productos reales cuya producción en masa, sugiere la película, también disminuye su aura como también su calidad percibida. Los vendedores y fabricantes explican cómo los productos estandarizados pueden no ser estéticamente agradables para la clientela, lo que sugiere que los lemas nacionales y la publicidad que atestaron el horizonte de los consumidores durante la década de los años 80 son consignas vacías popularizadas por el gobierno y burladas por el pueblo. Este sería el caso con «Un joven siempre exige algo nuevo», la famosa cita del Che «La calidad es el respeto al pueblo», y «La elegancia también se demuestra con el calzado».

Unos años después, Colina dirigió *Chapucieras* (1986), otro cortometraje meta-cinematográfico de once minutos, el cual enfatiza la calidad de los largometrajes producidos en tiempos de desfavorable escasez. Cuenta cómo dos editores tratan de armar una película a partir del error, haciéndole frente a todo tipo de contingencias socioeconómicas, asociadas al socialismo, con el producto y el diseño. El interés de Colina en cómo el «socialismo, a pesar de desarrollar la instrucción y la cultura, siempre ha descuidado la educación de la sensibilidad estética» (Colina, 2014), se posicionó durante la época en que las relaciones comerciales con la Unión Soviética llegaron a los diez mil millones de pesos en el 1985, de acuerdo con Mervyn J. Bain (2006, 214)

Luego, en el 1992, se modificó la Constitución cubana; las referencias a Marx y Lenin fueron acompañadas por nuevas referencias al héroe nacional cubano José Martí, y la frase «hermandad con la Unión Soviética» fue eliminada. En el 1993, la legalización del dólar como moneda dio indicios a una economía dual. Artistas visuales tales como Glexis Novoa, Lázaro Saavedra y Alejandro Aguilera fueron entre los primeros que

establecieron un lenguaje crítico mediante el cual introdujeron la Perestroika en la isla a través de un estribillo sostenido de Sots Art (Arte Socialista) de la Unión Soviética (Betancourt, 2012). Irónicamente, los discursos oficiales intentaron romper los lazos con los soviéticos antes de que los cubanos pudieran adquirir un conocimiento completo de la importancia de este movimiento artístico, el cual proporciona un ejemplo fascinante de cómo los artistas revisionistas pueden desafiar el pasado reciente de la nación de acuerdo con la tímida autocrítica del Estado mientras continúan sometiendo el Estado renovado a un cuestionamiento inquisitivo. No es hasta unos cinco años más tarde, que la literatura comienza a imitar la historia, con el cuento de Adelaida Fernández de Juan «Clemencia bajo el sol» (1996), la cual trata acerca de una hermandad entre una mujer cubana y su vecina «rusa». Para hablar con certeza, hubo otros intentos cinematográficos menores de rastrear e interrogar los recuerdos del pueblo cubano acerca de los soviéticos, tales como *9550* (2005, Ernesto René y Jorge E. Betancourt) y *Goodbye, Lolek* (2006, Asori Soto). Sin embargo, no fue hasta el largometraje de casi 60 minutos de Colina, producido en el año 2011, *Los bolos en Cuba*, que las idiosincrasias del estilo y diseño de los cubanos, fueron mostradas como un resultado conflictivo surgido de la confianza o dependencia de su nación de la Unión Soviética.

Del Oeste al Este

Una problemática similar en torno a las tensiones entre la cultura material actual y la modernidad que supuestamente debía representar, es crucial en el cuento de José Manuel Prieto «Nunca antes habías visto el rojo», el ensayo del mismo nombre, y en su primera novela, *Enciclopedia de una vida en Rusia*. El narrador cubano del cuento en el único libro de Prieto publicado en Cuba hasta la fecha, describe cómo su mundo se transformó cuando se encontró con la alegría de la frivolidad en los últimos años de la URSS. Frivolidad, para Prieto, se refiere a los objetos y hábitos que lo distanciaron del hombre bárbaro que, en Cuba, había

sido consumido por la doctrina soviética, donde todo lo que importaba era lo útil y lo que estaba por venir, una utopía del futuro. Lo que emerge de las muchas crónicas ficticias de viajes de viajeros cubanos hacia el bloque soviético, es la distancia que existe entre el modelo soviético de la civilización y el ideal que se exportó a la isla.¹¹ Sin embargo, en los primeros escritos de Prieto, el choque es distinto. El no se encuentra impresionado por el avance técnico ni por la naturaleza igualitaria de la sociedad soviética –si esas hazañas figuran ahí, las mismas pasan desapercibidas. Por el contrario, el protagonista de los primeros textos de Prieto se da cuenta en la Unión Soviética de que la modernidad que vivió en su país fue anacrónica y se limitó al valor de uso, como sugerirían los documentales de Colina. Además, *Enciclopedia de una vida en Rusia* documenta cómo una nueva relación con el consumo transforma la relación del protagonista consigo mismo y con lo que a menudo se entiende como el mayor signo de «civilización» o de refinamiento: modales. Su descripción de ese nuevo mundo se epitomiza en su relación con los «zapatos de baile»,¹² los cuales le otorgan la sensación de ser «occidental»:

«El mero contacto con ciertos objetos de una realidad no abandonada a su libre albedrío, sino organizada según criterios de calidad y nobleza estrictamente jerarquizados inculcó en mí una fuerte noción de autenticidad, de segura valía; cambio mental que, a la larga, redundó benéficamente en la corrección de mis descuidados modales». (Prieto, 1998, 26)

Una vez «deslumbrado por el brillo de su genuina prestancia» (Prieto, 1998, 26) el protagonista se convierte en una nueva subjetividad que considera más evolucionada que la anterior. Los cambios en comportamiento que acompañan esta nueva relación con el consumo, podríamos extrapolar, se extiende más allá de los modales que aquí se resaltan:

«Entonces, tras esta contemplación profunda de los símbolos de aquella nueva religión [...] comencé a darle uso al tenedor, y mi antigua afición de comer

valiéndome solo de la cuchara y más rápido que nadie en la mesa me pareció (y lo es en realidad) un salvajismo en el que, inexplicablemente, nunca había reparado». (Prieto, 1998, 27)

Uno se pregunta cómo este nuevo tema le hablaría a Estelvina, y más aún a las jóvenes damas de *Tres tristes tigres*.

El contacto del narrador con el consumismo causó el efecto de «refinar» su relación con todo, incluyendo cómo asimila las ilustraciones. En el ensayo «Nunca antes habías visto el rojo», Prieto establece teorías aún mayores, atribuyendo esa «sed por la frivolidad» de los soviéticos durante los años 80, al colapso del imperio, y explicando que «el desfase de Rusia con el presente occidental se había incrementado, pero no en el sentido de una menor cantidad de vuelos al cosmos o en una merma en las coladas de acero, cometidos fundamentales que un país serio, chapado a la antigua (la cortina de hierro), lograba sin esfuerzo» (Prieto, 2001, 73)

La propia relación del protagonista con el imperio soviético solo puede intuirse a través de su representación de los patrones conductuales del soviético y el hombre postsoviético. Mientras el soviético está acostumbrando a que se le describa la doctrina de la manera más didáctica, la transición al capitalismo crea una crisis presencial acerca de qué modelo hegemónico adoptar. Prieto representa una combinación de inseguridades y superioridad de los rusos postsoviéticos, encarando las presiones que conforman el civismo del mundo occidental:

«Como todos estos términos aportaban una inseguridad de prenda ajena, yo había visto a personas bien educadas recitarlos de corrido empezando por el *tovarish* estigmatizado y terminando con el *gentleman* irrisorio, porque durante años la mera frase «*gentleman* ruso» había sido el chiste idóneo para ganar la competencia de los chistes cortos: «Una vez, un *gentleman* ruso...» y no agregaban más porque aquél era el chiste propiamente dicho». (Prieto, 1998, 85)

Los códigos de camaradería que se reflejan en el universo ordenado que desaparece expuesto en estos textos, están siendo suplantados por el antiguo maestro que literalmente significa «gospodin». En este pasaje, la crisis de identidad de los rusos está en su apogeo, ya que sienten como si estuvieran poniéndose la ropa de otro en medio de los cambiantes significantes que acompañan al colapso del imperio. En otro momento, en una discusión sobre el dandismo de Pushkin y su relación con el francés, el protagonista comenta sobre la desaparición forzada y el resurgimiento «intacto» del *homo occidentalis* en tiempos post-soviéticos que fungía como un título de nobleza.

Dentro del mundo de Cabrera Infante, lo «fino» existe como parte de una cadena de posibilidades decrecientes. La mayoría de las veces, está la sensación de que se pone, como ponerse la ropa de otro, y que la visibilidad produce una broma. Alex Bayer, por ejemplo, es objeto de *choteo*, –atmósfera de broma en la que alguien es burlado o se ríen de él constantemente–, porque no puede habitar con éxito el *homo occidentalis*. Hay una distancia visible entre su uso del lenguaje y sus orígenes; es como si tuviese una gramática lingüística hecha para otros. El fracaso de la revolución para borrar la mímica postcolonial a pesar de un sistema educativo que fue exitoso al promover la alfabetización cultural sale a la superficie en el cortometraje *Utopía* (2004), dirigido por el cubano Arturo Infante, quien se formó en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, antes de continuar sus estudios en Méjico y Europa. Las tres viñetas dentro de esta pieza humorística pero conmovedora, son producidas como situaciones diversas de desajuste donde los recursos económicos evidenciados en la puesta en escena (*mise-en-scène*) sugieren la división entre las visiones de «civilización» evocadas didácticamente en los discursos de la revolución. La película nos da un vistazo dentro del mundo de un grupo de mecánicos sin camisa que juegan dominó, y que comienzan a discutir entre sí mientras debaten fantásticamente sobre

los méritos de Cecilia Bartolli y el barroco latinoamericano. El efecto general de esta impactante escena parece indicar los límites de los intentos del Estado cubano de crear una «civilización» fuerte y cohesionada. ¿Puede una educación formal dirigida impartirse rápidamente a las masas como una especie de alfabetización cultural con poca o ninguna consideración de los contextos social y económicamente situados en los que las personas pasan sus horas de trabajo? Los mecánicos debaten la alta cultura con los mismos niveles de intimidad y aspereza que podemos esperar ver en la representación de un chisme de vecindario. Para explicar este humor de manera más detallada, podríamos evocar el enfoque de Norbert Elias, según el cual: «Lo que se da en el curso de un proceso civilizatorio no es la desaparición de una y la aparición de otra; lo que cambia en último término es la proporción entre miedos externos e internos y su estructura general» (Elias, 2011, 506). Es como si con la imposición igualitaria, los miedos externos se transformaran, resultando en una disminución de los miedos auto-activadores como respuesta.

Mariquitas y comportamiento

Mientras el trabajo de la artista Gertrudis Rivalta se burla menos que el cortometraje de Arturo Infante o la novela de Cabrera Infante, el mismo sí hace énfasis en el fallo por parte del Estado en lograr reducir las jerarquías raciales y de clase social. Su trabajo artístico sugiere que, como destinatarios de los regalos de los soviéticos a cambio de su lealtad, los cubanos permanecieron eternamente exhibiendo a varios niveles, el comportamiento de niños. Esta transacción, percibida como menos que «fina», en el mejor de los casos, queda hermosamente demostrada en su obra «Quinceañera con Kremlin».¹³ A cambio de la corona real, este sujeto de raza mixta, obligado a convivir con la ideología del Kremlin, se mantiene aferrado a las tradiciones del pasado, y se transforma en el sujeto socialista leal. Conversando con estas otras representaciones de lealtades mixtas, hacia distintos imperios o

afiliaciones aspiradas, uno se cuestiona, ¿podría este sujeto o tema, continuar pronunciando todas sus «s»?

Rivalta deja una huella artística sobre esta triangulación estética acerca de las varias conceptualizaciones de la modernidad, la cual ella describe frecuentemente con un sentido de humor ácido. La exhortación a que las mujeres cubanas se imaginen a sí mismas a través de modelos soviéticos es quizás mejor captada al contemplar «La Quinceañera con Kremlin» junto a Valentina Tereshkova, que incluye el eslogan «Todas queremos ser como Valentina Tereshkova». El crítico de arte Kevin Power (2004, 11) astutamente hizo mención al tema, el cual yace como esencia del trabajo de Rivalta: «La mujer cubana no sólo se sentía atraída por el exotismo que mostraba la mujer rusa, blanca entre las blancas, sino también abrumada por la ideología del sueño utópico que, de algún modo, parecía emanar de su imagen». Al mismo tiempo, para Power (2004, 6), el trabajo de Rivalta expresa más bien una «identificación superficial» que una «asimilación real».¹⁴ Esa tensión entre identificación y asimilación se despliega mayormente entre los dos «personajes» que pronto conoceremos en los «Teatrillos» de Rivalta —la mariquita simpática «cuquita», con un rostro que a veces se asemejaba más a la artista que a cualquier otro, y la lúgubre y triste *matrioshka*, la cubana soviétizada, quien también se parece a la artista. ¿Si la «asimilación real» entre los cubanos y los soviéticos fue de hecho un objetivo de la revolución, por qué no fueron introducidas las *matrioshkas* negras al mundo de juguetes cubano? ¿No podrían, como el arte de Rivalta nos empuja a preguntar, al menos haber sido inventados como una imagen ideal disponible para los niños, como uno de los tres juguetes «anuales» que L.L. Padrón (en un pasaje citado anteriormente) describe como «de mala calidad, diseño deficiente, indeseable, producido en el país»?

Tal cual se menciona en las obras antes mencionadas, el arte multifacético de Rivalta, destaca de manera similar las peculiaridades encontradas

en categorías estéticas, ya que estas últimas se relacionan a raza, clase social y aspiraciones. Sin embargo, va más allá de enfocarse en presenciar o documentar la vida como una vez sucedió; está fuertemente empeñada en reflejar los efectos emocionales sobre las mujeres al vivir dentro de una sociedad que, sin duda, se describe como decidida a disolver ciertos códigos de conducta asociados con la burguesía. A su vez, se burla del modo en que la cultura cubana infundida por los soviéticos discretamente, y en ocasiones de manera no tan discreta, mantiene esos mismos códigos. En el testimonio de la artista para la serie *Mujeres*, titulada: «Mujeres o la telaraña de Carlota» (¿en qué parte de mí estoy yo?), Rivalta declara:

«El tiempo lo desideologiza todo, por ello *Vanidades* puede convertirse en un estrado diferente con una portada diferente porque realmente no hay nada permanente, *Vanidades es Mujeres* y *Mujeres es Muchacha* y todo ello es *Vanidades, Elle, RAGAZZA, COSMOPOLITAN, WOMAN* etc. y todo ello tiene la misma base, el mismo denominador común: las mujeres».⁷

Las revistas *Muchacha* y *Mujeres* funcionan como las materias primas para tres series interrelacionadas, tituladas *Mujeres, Recortables / Cuquitas* y *Teatrillos* que conjuntamente recrean de manera crítica el mundo estético, político y sentimental de la juventud de Rivalta. Ella afirma que es actualmente con las «cuquitas» más que con el contenido de las revistas, con las cuales las jóvenes féminas se identificaron. Como tal, es en esas maquetas o *Teatrillos*, donde ella muy fervientemente presenta el espectáculo revolucionario de la decencia. Desde fuera del escenario, la muñeca *matrioshka* negra se adentra en el escenario del Teatro Nacional, el dominio de la «cuquita» que acompañó a las revistas femeninas en muchas partes del mundo y también en Cuba. En una de las muchas versiones de Rivalta, la joven y bella mujer revolucionaria muñeca de papel saluda junto a las palmeras y la glorieta al sonido de la orquesta de negros

situada debajo del escenario. Curiosamente, el pigmento de las variaciones musicales cambia de escenario en escenario, para llamar la atención, de manera jocosa, hacia la música, como una profesión cuyas limitaciones podrían temporalmente ser más flexibles cuando de raza se trata. Los alter ego de Rivalta se inspiran en la muerte relativa de las «cuquitas» negras en las revistas cubanas, y las series surgen como respuesta a esa carencia (Rivalta, 2014). Como se mencionó en el taller de Infante, los «teatrillos» de Rivalta sugieren que los cubanos son cuquitas en el sueño utópico, irrisorio en el mejor de los casos, pero su proyecto parece decir que esta condición no se debe únicamente a la revolución, aunque ciertamente cabe decir que ha sido «resaltada» por la misma. La descripción de este sueño de Rivalta, además, está intrínsecamente relacionada a los espectáculos de decencia del pasado, y al neoliberalismo del presente. La música orquestal también está ahí para contener la subjetividad cubana en códigos de refinamiento burgueses que, como sugiere la *matrioshka* negra, también toma muchas de sus señas de los soviéticos.¹⁵

En *Teatrillo II*, Rivalta somete la historia a pinceladas aún más perspicaces a través de la *matrioshka* negra, pintándola¹⁶. Aquí, esa muñeca, una cubana soviétizada, pinta figuras blancas realistas casi fotográficas, aparentemente de la vida colonial cubana de fines del siglo XIX, es decir, fotocopias de famosos retratos de Guillermo Collazo y Armando Menocal. La descripción de Rivalta abarca la idea que aquellos considerados como los marginados dentro de la sociedad, sostienen ese modo de vida aristocrática y burguesa floreciente, casi trayendo consigo una representación visual a las investigaciones de Sibylle Fischer con respecto a los procesos por medio de los cuales «el discurso estético se volvió una forma de legitimación de la hegemonía del criollo blanco» (Fischer, 2004, 60). Los teatros de marionetas de Rivalta desenredan la narración a través de la cual el «pintor primitivo», ahora transformado en una *matrioshka* de

color, se dedica a representar los aspectos «más finos» del pasado de la nación. Pero Rivalta no se detiene con esa sola transgresión. Ella coloca a esa *matrioshka* artística y a la «cuquita» sonriente entre las blancas y grandiosas representaciones enmarcadas del pasado y a los hombres y mujeres sin camisa del continente africano. ¿Por cierto, dónde tienen cabida los hombres sin camisa en los sueños utópicos? ¿Permanecen sin camisa y continúan siendo percibidos como «subdesarrollados» como en Utopía, a pesar de su vasto nivel de conocimiento? Luego, en primer plano, aparece el director del museo, vestido como un burócrata, dirigiendo la «gira». Todos ya en el escenario, se hace difícil determinar quién se exhibe como «arte», quiénes son los creadores del arte y quiénes son los espectadores. El guía turístico aparenta estar conversando con los africanos, cuya presencia en este ambiente como espectadores de museos, asusta más que la misma mariquita y la *matrioshka*, ya que evocan la esclavitud, y lo que es un vínculo inexorable con ella, la solidaridad cubana del siglo XX con las luchas africanas de liberación. Sin embargo, tal cual Rivalta me transmitió durante una entrevista, las piernas blancas y al descubierto de las mujeres, las cuales hacen referencia a la insistencia del blanqueamiento de la piel bajo la presión de vivir en este ambiente, casi pasan desapercibidas (Rivalta, 2015). La presencia de un «presentador» profesional, representante del museo, hace sutil referencia al terreno resbaladizo entre el socialismo tardío y el capitalismo, y aún así, la orquesta se mantiene tocando como si realmente nada estuviera aconteciendo.

En otro *Teatrillo*, la artista nos presenta el proceso mediante el cual se construyen las mariquitas en el piso del teatro, y en el rincón superior está el cosmos, conjuntamente con un cohete con el potencial de lanzar a estas diferentes mariquitas o muñecas de papel al espacio. De esta forma, el proyecto de colaboración soviético-cubano se desarma a su más mínima dimensión dentro de la subjetividad femenina, exhibiendo mediante

el universo del teatro, los diferentes gestos corporales y dominios emocionales que ocupaban a las mujeres juntamente con la historia. Las obras de Rivalta diseccionan el sujeto del cubano soviético, así como también los mecanismos históricos y contemporáneos mediante los cuales el gusto cubano aún continúa permitiendo que algunos temas sean enmarcados y otros se presenten al desnudo haciendo el rol del primitivo.

Rivalta nos permite contemplar la experiencia soviética-cubana dentro de un marco histórico más amplio, transportándonos a un lugar donde los escritos de Prieto no llegan.¹⁷ Para los *Teatrillos* de Rivalta, la doctrina importada desde Moscú —su cosmos y futuro utópico— no resultan lo suficientemente atractivas para anular la sensación de la artista, de que el apego criollo de la nación hacia las estratificaciones raciales y de clase social, continúan ejerciendo su influencia sobre los súbditos cubanos. De esta forma, enmarcando todas estas obras, creadas en el transcurso de cinco décadas, bajo distintas condiciones y entornos, durante una discusión de cómo se problematiza lo que «fino» —esta categoría tan evasiva— pueda significar para ellos, nos acerca más a lograr definir los límites estéticos de la modernidad soviético-cubana. Desde Cabrera Infante a Rivalta, la producción artística de Cuba trasciende más allá de la inconformidad en cuanto a la torpeza de la estética soviética. Es difícil medir hasta qué punto los actos donde los personajes de Prieto observan al caballero ruso y la mirada de la *matrioshka* negra de Rivalta hacia la cuquita; podrían ser fundamentalmente diferentes del acto de Arsenio de ver a los «rubios» en Cabrera Infante o la forma en que se ve a los habitantes de hoy en los emergentes sujetos «refinados» del nuevo Malecón de La Habana. No obstante, una discusión con respecto a la relación entre la estética y su efecto podría resultarnos útil en la búsqueda de respuestas a esas mismas preguntas donde tantas ideologías, algunas a veces sutiles, causan tanto daño.

Podría argumentarse, erróneamente, que esta misma investigación problematizando las

múltiples connotaciones de lo «fino», corresponde a un impulso nostálgico, reviviendo los tiempos anteriores a cuando la revolución supuestamente desapareció lo «fino». Los artistas analizados aquí sugieren otra cosa, evidenciando cómo los sujetos cubanos que alcanzaron su adultez en los 70's y los 80's, tenían impresiones diversas con respecto al manejo de las cuestiones de la decencia y la corrección en la sociedad revolucionaria. Mientras que lo «fino» alcanzó su altura discursiva a finales del s.XIX e inicios del XX, en lo referente a razas, clases, valores y redes de socialidad¹⁸, un retorno crítico a la cuestión de lo «fino» nos permite evaluar cómo, artistas que maduraron en la segunda y tercera década de la revolución navegaron su propio posicionamiento cara a cara a la deseabilidad de categorías estéticas hegemónicas parecidas, muchas veces incorporadas por la revolución. En la Cuba actual de menos subsidios, más desigualdades, además de una plétora innegable de múltiples referencias globales emergiendo del creciente acceso no solo al *wifi*, sino al resumen casero que trae «el paquete semanal» (un material seleccionado por los cubanos, que los sostiene en ausencia de un servicio de internet abierto en la isla), los cubanos globales del s.XXI no solo buscan alcanzar hegemonía frente a su rostro para hallar referencias de lo «fino». Discusiones que abarcan a una vez las cuestiones del afecto, la ética y estéticas como estas nos piden diseccionar las consecuencias en nuestra subjetividad de, digamos, la noción del s.XIX sobre la mujer refinada «caminando discretamente con sus brazos pegados y sus pechos abiertos» (Fraunhar, 2018, Location 1223), o su traducción del s.XX, como lo ejemplifica en «yeguas blancas y finas y educadas» (1967,104) la obra de Cabrera Infante, y además, considerar modelos análogos de represión y placer en el presente. Al mismo tiempo, nos pide desafiar políticas de identidad consolidadas que a veces olvidan aquellos zapatos de actuación como única respuesta a las actuales corrientes de gobiernos reaccionarios a través del mundo.

Referencias

- Bain, M.J. (2006). Gorbachev's Legacy for Russian-Cuban Relations in the 1990s'. En Michael Erisman and John Kirk (Eds.), *Redefining Cuban Foreign Policy. 'The Impact of the «Special Period Cuban Foreign Policy. [Redefiniendo la política extranjera. El impacto de la «política especial de la época cubana»]* (pp. 212-22). Gainesville, FL: University of Florida Press.
- Betancourt, J.C. (2012). The Rebel Children of the Cuban Revolution: Notes on the History of 'Cuban sots Art.' [Los niños rebeldes de la revolución cubana: apuntes sobre la historia del arte cubano] (Antonio Garza, Trans.) En Jacqueline Loss and José Manuel Prieto (Eds.), *Caviar with Rum: Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience* (pp. 69-85). New York: Palgrave.
- Cabrera Arus, M.A. *Cuba Material*. Cubamaterial.com.
- Cabrera Infante, G. (1967). *Tres tristes tigres*. 1967. Caracas: Ayacucho.
- Castro, F. (1972). Discurso Pronunciado Por El Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario Del Comité Central Del Partido Comunista De Cuba Y primer Ministro Del Gobierno Revolucionario, A Los Estudiantes Cubanos Becarios En La Unión Soviética Y Al Personal De La Embajada De Cuba En La URSS, En La Propia Embajada. Retrieved from <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1972/esp/f020772e.html>
- Colina, E. (2014, septiembre 30). Utopian Stubbornness Turns Dreams into Nightmare. [La testarudez utópica convierte los sueños en pesadilla]. *OnCubaMagazine*. Retrieved from <https://oncubamagazine.com/culture/enrique-colina-utopian-stubbornness-turns-dreams-into-nightmare/>
- Colina, E. (Director). (1984). *Estética*. Cuba: ICAIC.
- Corrarello, Ana M. (2016). Fundación de la memoria revolucionaria. Cuba 1959-1962. (Tesis de Maestría). Retrieved from <https://docplayer.es/64778097-Fundacion-de-la-memoria-revolucionaria.html>.
- Dopico, A.M. (2015, marzo 2). Socialite Revolution: Dynasties, Aristocratic Touches, and Surrogate Royalty in Havana. [Revolución social: dinastías, toques aristocráticos y realeza sustituta en La Habana] Cuba Cargo Cult. Retrieved from <https://cubacargocult.blog/2015/03/02/paris-in-havana-dynastic-fantasies-aristocratic-occupations-and-surrogate-royalty/>
- Elias, N. (2011). *El proceso de civilización* (Ramón García Cotarelo, Trans.). Madrid: Fondo de cultura económica.
- Fernández Robaina, T. (1994). *El Negro en Cuba (1902-1958)*. Havana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Fischer, S. (2004). *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*. [La modernidad rechazada: Haití y las culturas de la esclavitud en la era de la revolución]. Durham, NC: Duke University Press.
- Fraunhar, A. (2018). *Mulata Nation: Visualizing Race and Gender in Cuba* [Nación Mulata: Visualizando raza y género en Cuba]. [KindleVersion]. Jackson, MS: University of Mississippi Press.
- Goldgel, V. (2011). *Cuando lo nuevo conquistó América: prensa, moda y literatura en el siglo xix*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- González Reinoso, P.M. (2010). *Vidas de Roxy o el aplatamiento de una rusa en Cuba*. Bogotá: San Librario Books.
- Grant, R. (2011). *But who will do the dishes? Negotiating socialism with femininity in Mujeres Magazine Cuba, 1961-1965* [¿Pero quién hará los platos? Negociación del socialismo con feminidad en la revista Mujeres Cuba, 1961-1965]. (Unpublished Honor's Thesis). University of Notre Dame. Retrieved from https://genderstudies.nd.edu/assets/40164/but_who_will_do_the_dishes_1_.pdf
- Guerra, L. (2014). *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. [Visiones del poder en Cuba: Revolución, redención y resistencia, 1959-1971]. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Guevara, E. (1965). El hombre nuevo. *Marxists Internet Archive*. Retrieved from <https://www.ensayistas.org/antologia/XXA/Che/>
- Gutiérrez Alea, T. (Director). (1968). *Memorias del subdesarrollo* Habana: ICAIC.
- Infante, A. (Director). (2004). Utopía. Habana: Guagua & Co.
- Levine, S.J. (1975). La escritura como traducción: *Tres tristes tigres*. *Revista iberoamericana*, 4 (92), 557-67.
- Loss, J. (2013). *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. [Soñar en ruso: el imaginario soviético Cubano]. Austin: University of Texas Press.
- Ngai, S. (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. [Nuestras categorías estéticas: Zany, lindo, interesante]. Cambridge: Harvard University Press.
- Padrón, L.L. (2015, junio 10). ¿Con qué juegan los niños en Cuba? *Diario de Cuba*. Retrieved from http://www.diariodecuba.com/cuba/1433890213_15063.html
- Pappademos, M. (2011). *Black Political Activism and the Cuban Republic*. [El activismo político negro y la república cubana]. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Pérez, L.A. (1999). *On Becoming Cuban: Identity, Nationality & Culture*. [Volverse cubano: identidad, nacionalidad y cultura]. New York: Harper Collins.
- Power, K. (2004). Gertrudis Rivalta: Imágenes de un mundo imaginado. En *Gertrudis Rivalta: Fnimanief* (pp.3-29).

- Alicante, Spain: Galería Aural, 2004. Republished in Dossier of Rivalta. PDF File.
- Prieto, J.M. (1996). *Nunca antes habías visto el rojo*. Habana: Pinos Nuevos.
- Prieto, J.M. (1998). *Enciclopedia de una vida en Rusia*. Mexico: El Guardagujas.
- Prieto, J.M. (2001). Nunca antes habías visto el rojo. En Iván de la Nuez (Ed.). *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro* (73-83). Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Rivalta, G. (2011). «Mujeres o la telaraña de Carlota (¿en qué parte de mi estoy yo?): Artist's Statement for *Mujeres*». PDF File.
- Rivalta, G. (2014, December 13). Email message to Jacqueline Loss.
- Rivalta, G. (2015, December 24). Personal Interview.
- Rivero, Y. (2015). *Broadcasting Modernity*. [Modernidad de la radiodifusión]. Durham: Duke University Press.
- Robles, F. (2015, December 13). In Talks Over Seized U.S. Property, Havana Counters with Own Claim. [En conversaciones sobre bienes incautados en Estados Unidos, contadores de La Habana con reclamo propio]. *New York Times*. Retrieved from <https://nyti.ms/1Y8rfJg>
- Salgado, C.A. (1997, septiembre-diciembre). Finezas de Sor Juana y Lezama Lima. *Actual: Revista de la Universidad de los Andes* 37, 75-102.
- Smith, V. (1995). What Are Little Girls Made of Under Socialism?: Cuba's *Mujeres* [Women] and *Muchacha* [Girl] in the Period 1980-1991. [¿De qué están hechas las niñas pequeñas en el socialismo?: Mujeres y mujeres de Cuba en el período 1980-1991]. *Studies in Latin American Popular Culture* 14.1 (15pp). Available from Master File Premier.
- Stock, A.M. (2009). *On Location in Cuba: Street Filmmaking During Times of Transition*. [Ubicación en Cuba: cine de calle en tiempos de transición]. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Torrents, N. (1990). «Cuba's *Mujeres* [Women] Magazine: The First Twenty-Five Years». [La revista *Mujeres* de Cuba: Los primeros veinticinco años]. *Studies in Latin American Popular Culture* 9.223 (13pp). Available from Academic Search Premier.
- Viscaíno Serrat, M. (2015, septiembre 30). Desaparece *Alegrías de sobremesa*. ¡Qué gente, caballero...! *On Cuba Magazine*. Retrieved from <https://oncubanews.com/cultura/humor/desaparece-alegrias-de-sobremesa-quegente-caballero/>

Notas

¹Este pasaje acompañó la exposición de «Pioneros». Para más información sobre la distribución de juguetes en Cuba, ver las siguientes entradas del blog y artículos: <https://cubamaterial.com/blog/juguetes-basicos-no-basicos-y-dirigidos/>; <http://www.micubaazul.com/2014/01/los-juguetes-basico-no-basico-y-dirigido.html>; <https://www.todo-cuba.org/la-historia-los-juguetes-cuba/>; and http://www.diariodecuba.com/cuba/1500204318_32568.html.

²En mi análisis de lo «fino», tuve en cuenta las invocaciones de Sianne Ngai's (2012) sobre lo «alocado, gracioso e interesante», categorías estéticas cotidianas de la posmodernidad.

³El enfoque de Smith's en *Muchacha* es mucho más detallado y menos unilateralmente condenatorio que el enfoque negativo de Torrents en *Mujeres* para las primeras dos décadas de la revolución.

⁴Ver la colección de archivos que estoy curando en <http://www.finotype.org/work/>.

⁵Ver <http://cubamaterial.com/>.

⁶El siguiente artículo de Frances Robles, «In Talks Over Seized U.S. Property, Havana Counters With Own Claim»,

tomado de <https://www.nytimes.com/2015/12/14/world/americas/talks-begin-in-cuba-on-confiscated-us-property-worth-billions.html> resume algunos de estos argumentos.

⁷Una primera, sustancialmente diferente y más corta versión de la novela vio la luz 1964 bajo el título *Vista del amanecer desde el trópico*.

⁸Tomás Fernández Robaina (1994, 184-185) también discutió estos fragmentos de la intervención televisiva de Fidel Castro, el 25 de marzo de 1959.

⁹Gracias a Yana Elsa Brugal por llamar mi atención sobre este documental.

¹⁰Ver <http://cubamaterial.com/blog/enrique-colina-estetica/>

¹¹Ver el capítulo 3 de Loss, *Dreaming in Russian*.

¹²Nótese que esta entrada aparece en inglés, incluso en la versión en español.

¹³Ver <https://a102ef16-a-62cb3a1a-s-sites.google-groups.com/site/gertrudisrivalta/tarea/fnimaniev/000%20Quincea%C3%B1era%20con%20Kremlim%20%28Small%29.jpg?attachauth=ANoY7crD1-oRqrhRjBOEDSuyTd->

WcfAvdKbvP4Nx-xBlzGapNq0wbCGYuc12m_OXEddxpe-
taW7idzzoT7Llk2vOZH_TBfbmH-h-znH2WITww-wezZ-
5Q8UvKjBMs5ifuMdvZ9_cIO_NpNYcslpfv8QVB1q5ucsI-
ba8g_ofcQjG-Y3vsvDhn4JfqaTLcMLGmKWo7WnQwhi-
WCeT3kEe3aNLZHB086O47vkg5kqaREMeuGozL9Cbn-
ylFogx9C71fPr9sO2At04IiaAECUbbXQQPcYskx_QmUx-
gKRk5XJA-7qYICwVknY2vl0Lw%3D&attredirects=0.

¹⁴Este artículo fue publicado originalmente en *Gertrudis Rivalta: Fnimanief*, 3-29. Galería Aural: Alicante, 2004, y fue republicado en el dossier de Rivalta.

¹⁵Ver https://a102ef16-a-62cb3a1a-s-sites.google-groups.com/site/gertrudisrivalta/proceso/actividad-1/Gertrudis%20Rivalta%20DSC_7921%20%28Medium%29.JPG?attachauth=ANoY7co89DzlBYmji93aU2SuCq8J-VY7KtbtN0AvUNRSmqtrbwgVBQE-113FBb3Sr4K-

Qkt17pL3KcqxQAR0w1qG6WZkGt5CwxNEFqnFA-
qu6AuUQl0ATasuGQNtmh7Rhdfy0z-Irxca6V9OVM3Sr-
DaFEhh_RVsNKChKGYL77Aw4qYG_ITWrwY3UOS-
kwAYYZWyZSznSAet3CBBN6Dr-3EghGNcjEf96vs-
nuH_Mlgaht9huwifT8qfZQ5AvtiKFbNQ85PQmYxhVab-
BI_dTpRRcTtdxxXKnbrT354hOH5lpxU63mii0T71rQyv-
dA%3D&attredirects=0

¹⁶Ver <http://www.gertrudisrivalta.com/teatrillo-2/>

¹⁷La visión de Prieto sobre el capitalismo, la nueva moneda y la falsa aristocracia en *Rex* está todavía más lejos del contexto cubano, pero es interesante tenerlo en mente a la luz de la crítica cubana al capitalismo tardío.

¹⁸Discusiones críticas muy críticas sobre este tópico pueden encontrarse en los trabajos de Melina Pappademos (2011), Victor Goldgel (2013), y Alison Fraunhar (2018).



Jacqueline Loss

Es profesora de estudios literarios y culturales latinoamericanos en la Universidad de Connecticut. Es autora de *Sñar en ruso: El imaginario cubano-soviético* (2013, 2018) y *Cosmopolitanisms and Latin America: Against the Destiny of Place* (2005) y coeditora de *Caviar with Rum: Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience* (con José Manuel Prieto, 2012) y *New Short Fiction from Cuba* (con Esther Whitfield, 2007). Sus ensayos han aparecido en *Nepantla*, *Chasqui*, *Latino and Latina Writers*, *New Centennial Review*, *Bomb*, *La Gaceta*, *Kamchatka*, entre otras publicaciones. Su traducción de *Indagación del choteo* de Jorge Mañach está por salir con Linkgua en 2018.

Imagen y grafía: Una lectura de los documentales «Donde» y «La ciudad perdida» de Eduardo Lalo

Image and script: A reading of the documentaries «Donde» and the «Ciudad perdida» by Eduardo Lalo

Jossianna Arroyo

Profesora de crítica literaria latinoamericana, caribeña y de la diáspora africana

Universidad de Texas, Austin

Estados Unidos de América

Jarroyo@austin.utexas.edu

Fecha de recepción: 6 de junio de 2018

Fecha de aceptación: 30 de julio de 2018

Favor de citar este artículo de la siguiente forma:

Arroyo, J. (2018). Imagen y grafía: una lectura de los documentales «Donde» y «La ciudad perdida» de Eduardo Lalo.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

RESUMEN

Este ensayo es un análisis de *Donde* y *La ciudad perdida* dos videometrajes del escritor puertorriqueño Eduardo Lalo (1960) y el tema de la ciudad-global, o más bien de las ciudades globales que habitan el archipiélago «Puerto Rico». Mientras *Donde* mantiene un carácter autobiográfico y más personal, en el que se le da un vistazo a la experiencia cíclica e imposible del regreso, en *La ciudad perdida* Lalo produce un homenaje a los diversos espacios de la ciudad de San Juan. El «videometraje», un término acuñado por Lalo, revela de cierta forma un modo complejo de mirar. En ambas producciones, el exilio del escritor, el «insilio» de la práctica literaria y creativa y la condición de la ruina del presente global, unen las distintas geografías íntimas y ciudadinas del espacio.

Palabras clave: Caribe, ciudad, globalización, Lalo, videometraje.

ABSTRACT

This essay is an analysis of two video productions by Puerto Rican writer Eduardo Lalo (1960), *Donde* and *La ciudad perdida* and how they represent the global city or global cities of the Puerto Rican archipelago. If in *Donde* there is an autobiographical element, where we look at the impossibilities of return, in *La ciudad perdida* Lalo honors the diverse cityscapes of San Juan. *Videometraje* a term coined by Lalo reveals a complex way of looking. In both productions, the writer's exile, the «insilio» (internal exile) join together with the ruins of the global present to write in a creative fashion, diverse and intimate geographies of the cityscape.

Keywords: Caribbean, city, globalization, Lalo, videoproductions.

Pa/ís
Sí/ pa
Anagrama del
desorden
de las banderas plurales
Al no saber mentar el padre
Al presente ausente
A la ausencia quedada
Hacemos grandes histerizaciones
De los puestos fulguración de fanatismos de madre.
Eduardo Lalo, *Necrópolis* (2014)

I propose to call this term of measurement the sentence-image. By this I understand something different from the combination of a verbal sequence and a visual form. The power of the sentence-image can be expressed in sentences from a novel... [...] or the relationship of the said and the unsaid in a photograph. The sentence is not the sayable and the image is not the visible [...]

—Jacques Rancière, *The Future of the Image*.

I. Imagen e instalación

La segunda década del siglo XXI, se define como la década de la imagen. Los medios tradicionales —como el cine y la televisión, y el documental ya ahora en formato digital— organizan junto con los diversos portales de social media en el internet, modos de organizar la mirada. Las imágenes que los distintos portales y medios van organizando, reproducen, en su convergencia mediática, y al mismo tiempo ilusoria, una sensación de repetición, agotamiento, cercanía y diferencia con el mundo que nos interpela. El diálogo intra-subjetivo que reproduce la imagen busca en el llamado de la polis global provocar ciertas reacciones en aquellas (os) que miran. La gestualidad que reproduce la imagen es leída también, como hiper-texto que la acompaña, aunque no siempre se intente explicarla. De ahí que lo que no *se dice*, frente a la imagen, como señala Rancière en la cita con la que abro este ensayo produzca, de muchas formas, el estado de

des-reconocimiento que inaugura las relaciones entre intrasubjetivas con la imagen en el mundo contemporáneo. La obra literaria y visual de Eduardo Lalo parte del desencuentro entre miradas y grafías en la que la oración-imagen, multiplica las textualidades como desecho material. Y es que en la obra de Lalo no vemos lo visual sólo en su uso de la fotografía o el videometraje, como él lo califica.¹ En su obra ensayística y literaria, la voz de ese «yo» hiperconsciente que analiza cada instante hasta reducirlo a lo mínimo, o a la borradura final del gesto inicial, se organiza a partir de una focalización obsesiva e insistente. Los ejemplos abundan: los ojos de un deambulante en *El Burger King de la Calle San Francisco* (1986); el ojo que se obsesiona observando una orden de patatas fritas en París y otra orden similar en Plaza Escorial en Puerto Rico, en *La inutilidad*, (2004); las calles y olores de Venecia y Río Piedras en *Los países invisibles* (2008). Todos somos el otro y al mismo tiempo el yo que

se queja y se siente excluido en Lalo. Lalo construye una voz hiperconsciente y egocéntrica que alude al *angst* del narrador existencialista pero con un sentido de empatía fuera de lo común que no le cabe al narrador del existencialismo. El yo de Lalo molesta por su hiperconciencia y su hipersensibilidad. Los narradores de Lalo se construyen como hipersensibles y racionales, y traducen la virtud temporal del «tánatos» del filósofo existencialista, nacer para morir, al ver en el sacrificio corporal un modo de entrar a otra temporalidad que articule un tipo de trascendencia. En este tipo de existencialismo en clave caribeña, no existe, sin embargo, una separación entre la materia, el cuerpo y el espíritu. El cuerpo/objeto se reconoce en su cualidad de «invisible», «objeto» o «cosa» y es desde esa cosificación que parte para construirse como sujeto literario o de la creación. Al mismo tiempo, su obra construye una suspensión entre lo visible y lo invisible. En palabras de Áurea M. Sotomayor: «Así pensando en Lalo y en su relación con lo invisible, podríamos concluir que no es lo visible lo que se busca, sino la tensión que genera el movimiento que lo sostiene».²

Eduardo Lalo nace en Cuba en 1960 y se cría en Puerto Rico, donde reside actualmente, e imparte cursos de literatura en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Es fotógrafo, pintor, escritor de ensayos, poemas y narrativa. Su variada obra ensayística, poética y narrativa cruza varios géneros y ha experimentado con el foto-montaje, la imagen visual y la palabra. Cuando recibe el premio Rómulo Gallegos de narrativa por su novela *Simone* (2016), Lalo ya lleva varias décadas de producción pictórica, ensayística y fotográfica mayormente en Puerto Rico —donde explora temas como la migración, el exilio (europeo), la soledad, la creación, la invisibilidad del escritor caribeño, la ciudad y la ruina urbana, entre los más importantes. Su ensayo, *Los países invisibles* recibe el premio Ciudad Valencia Juan Gil-Albert (2006); y muchos de sus textos como *El deseo del lápiz* (2010); *Donde* (2005) o *Los pies de San Juan* (2002) son

ensayos fotográficos que combinan imagen visual y textualidad; y en los que se ensaya el tropo vanguardista del cuerpo en la urbe sanjuanera y sus cruces temporales. Su más reciente novela, *Historia de Yuké* (Argentina: Corregidor, 2018), parte del nombre taíno de la montaña más alta de Puerto Rico, El Yunque, donde crea un análisis de la conquista y colonización del Caribe en donde se cruzan tiempos históricos diversos. Lalo también es autor de una extensa obra fotográfica que se ha expuesto en Puerto Rico y recientemente, en la Universidad de Texas, en Austin, y de dos videometrajes, que son el eje del análisis de este ensayo.

Para entender cuál es el rol de este imaginario visual hay que resumir brevemente, algunos aspectos de su obra a nivel temporal y temático. Por ejemplo, en el *Donde* suspendido de la obra de Lalo por el que parece que el tiempo no pasa, sus narradores ejercen funciones constantes, unos escriben, otros leen, o caminan, viajan, se quedan o se van. La carencia y la ruina se repiten, permanecen como lugares necesarios para el devenir del cuerpo. Por ejemplo, sus protagonistas no compran libros por un mes y medio o comen poco traduciendo así una pobreza material. La culpa por existir o por el peso de la condición ontológica, acompaña a sus protagonistas. Sin embargo, y ante la postura hedonista de la sociedad de consumo y el individualismo neoliberal, el «yo-narrador» de Lalo se obsesiona con no pertenecer, figurando, por su parte, un ejercicio de disciplina o ascetismo constante, en el que el tiempo de la observación o la creación (la escritura, la mirada) es lo único que ofrece un sentido de permanencia. Leo esos «yos» en Lalo como rituales de un ejercicio místico en relación a la escritura y a la imagen «accesible» o popular. Sus yos juegan con la fenomenología en relación al otro, pero más bien alientan el yo *flâneur* romántico y alejado de la multitud en la aldea global contemporánea ya sea en Puerto Rico o en Europa. En ese sentido, esas distancias o perspectivismo racionalizado hasta el extremo es el modo de acceder a la imagen y a lo visible. En palabras de Maurice Merleau-Ponty:

«The thing itself, we have seen, is always for me the thing I see. The intervention of the other does not resolve the internal paradox of my perception: it adds to it other enigma: of the propagation of my own inner life in another [...] The communication makes us the witness of one sole world, as the synergy of our eyes suspends them on one unique thing. But in both cases, the certitude, entirely irresistible as it may be, remains absolutely obscure; we can live it, we can neither think it nor formulate it, not set it up in theses. Every attempt at elucidation brings us back to the dilemmas».

La escritura de Lalo, se organiza, por consiguiente, en los dilemas que crea esa mirada. La mirada organiza el cuerpo de otro modo, ya que lo sitúa sólo a partir del objeto y su espacio. El mendigo con la herida abierta en el Burger King, presenta esa misma herida, una herida que se inscribe en el asfalto y la esquina de la calle en donde se coloca todos los días a pedir dinero, el preso que ya no es cuerpo sino es un resto, o lo que dejó en un trazo o dibujo en *El deseo del lápiz*. Es significativo que, en estas escenas es el muro, la pared, la esquina, lo que se propone como topografía en donde acaba el cuerpo y empieza la grafía del significado. Parecería entonces que lo que le interesa, más que el cuerpo, o la herida en sí, son las **impresiones** o los **trazos** que deja ese cuerpo cuando ya no está, cuando ya se ha desplazado a otro muro, o a otra esquina. En ese sentido, estamos frente a una experiencia visual y gráfica que busca deshacer lo humano, lo corporal y rehacerlo como impresión, grafía o **arte-facto** (pos-humano, iluminación, objeto). Hacer viva la materia, mientras se desdibuja lo humano, produce un tipo de afectividad «actante» en la que, como señala Bruno Latour, lo humano o no-humano es simplemente un efecto que altera la condición del evento (Jane Bennet, viii). Al darle vida al arte-facto por encima de lo humano Lalo busca una vitalidad en los objetos, y destaca la imposibilidad de la conexión humana, la que solo se revela, o más bien, se «deja conocer» cuando aparece de soslayo, casi sin mirar a la cámara que la observa.

La narrativa de sus primeros ensayos en particular textos como *Donde* (2005); *Los pies de San Juan* (2005) y de sus más recientes, *El deseo del lápiz* (2010) y su poemario *Necrópolis* (2014) parten del imaginario benjaminiano del texto *collage* al incluir narrativa, fotografía, pintura a lápiz y signos gráficos. El caminante, acompañado de su libreta de notas y de su cámara fotográfica, o de video, es en muchos sentidos, la figura que define la mirada-imagen y su gesto –abierto, curioso, mordaz, cortante, tangencial o indirecto– y acompaña la escritura o la meditación de esta condición subjetiva.

Lo que insiste, por consiguiente, en la obra visual y gráfica de Eduardo Lalo, es un efecto-imagen de la condición de lo mismo y de lo Otro, un Otro-conciencia que insiste en su «imagen» pero que al mismo tiempo juega con su **condición de invisibilidad**: en otras palabras, busca la mismidad de la condición invisible y las paradojas que representa la visibilidad. La pregunta que está detrás de estos desencuentros entre cuerpo, grafía e imagen son: ¿cómo se conciben los cuerpos y si más bien, los cuerpos son imagen y «una pos-humanidad»? ¿cómo entrar a ese «hueco negro» e inmenso que es la imagen en la obra de Lalo? ¿Podrá ser la imagen y sus deshechos un lugar para entender sus diversas textualidades? Lalo, incomoda, y como señala Guillermo Rebollo-Gil en un ensayo reciente, evita entrar en otras experiencias o reencontrarse con otras condiciones o creaciones de «lo puertorriqueño», como por ejemplo el de los puertorriqueños de la diáspora. Su literatura y análisis mantiene un efecto y afecto muy insular, y considero regresa de algún modo a las obsesiones letradas de Antonio S. Pedreira.³ Antonio S. Pedreira, el autor de *Insularismo* (1929), el ensayo canónico más importante de la literatura puertorriqueña, definió a Puerto Rico, y su literatura desde la condición insular, colonizada y dependiente, señalando que el único modo en el que la cultura puertorriqueña podría «hacerse visible» sería el de transgredir su «síntoma»

colonial, o su corporalidad enferma para poder consolidar un estado-adulto e independiente. Considero que Lalo regresa a la literatura ensayística del síntoma de Pedreira para entender «el síntoma» histórico y presente de las ciudades contemporáneas, y más recientemente de Puerto Rico en diálogo con otros países del Caribe insular.⁴

Este ensayo es un análisis de los videometrajes de Lalo y el tema de la ciudad-global, o más bien de las ciudades globales que habitan el archipiélago «Puerto Rico» y que en los documentales de Lalo aparecen como islas fragmentadas, que se unen por medio de la imagen. Mientras *Donde* mantiene un carácter autobiográfico y más personal, en el que se le da un vistazo a la experiencia cíclica e imposible del regreso, en *La ciudad perdida* Lalo produce un homenaje a los diversos espacios de la ciudad de San Juan. El «video-metraje» un término acuñado por Lalo, revela de cierta forma un modo complejo de mirar. Como producciones pueden verse en su carácter de *instalación*, ya que ambos video-metrajes mantienen una cualidad de video-instalación o video-arte.

En ambas producciones, el exilio del escritor, el «insilio» de la práctica literaria y creativa y la condición de la ruina del presente global, unen las distintas geografías —íntimas y ciudadanas— del espacio. Si en *Donde* el regreso del exilio parece unir los distintos fragmentos que organizan la grafía temporal de la imagen y que de algún modo pretende anclar un cuerpo suspendido entre el aquí y el allá, en una mirada que lo fije, en *La ciudad perdida* el tema es la ruina fundacional, la imposibilidad de «fundar» en el caso de la historia de Puerto Rico, y de muchas formas cómo se manifiesta esta seña histórica en el presente de la ciudad global. Es así como vemos que la obra de Lalo, particularmente su trabajo visual, es una alegoría de la vida como transacción (impo) sible y la deuda que se tiene con la temporalidad y lo espectral de la condición

humana. Esta espectralidad tiene que ver con la historia, en este caso, el lugar que ha tenido Puerto Rico, primero, como colonia de dos imperios, y en segundo lugar, como nación al que se le ha negado un sentido de presencia, en el sentido político de nación-estado.

La obra escrita y visual de Lalo parte de esta doble negación que de cierta forma le da a Puerto Rico un lugar «invisible» y al mismo tiempo «ejemplar» o inaugural, si se quiere, en la crítica a la globalización neoliberal. Si bien es cierto, como señala Negri que, «capital produces a spectrality that corresponds with common experiences: there is no longer an outside, neither a nostalgic one or a mythic one, nor an urgency for reason to disengage us from the spectrality of the real» (9); Puerto Rico, como país que inaugura y es desecho del capital en su condición de dependencia económica de Estados Unidos, ofrece una lección que nos ayuda a entender aquello que todavía pesa o que pasa por su levedad, un objeto de uso que se deja, los afectos que ya no están o que se transforman y que pasan a ser parte de esa fugacidad. El espectro, el fantasma, insiste, abacora, molesta, *haunts*, habita y deshabita cuerpos, espacios y a su vez produce trazos. Lalo hace del que se queda, un caminante-observador, obcecado, obsesionado, cuerpo habitado, y mediúmnico, por el que se cruzan intenciones, causas y lenguajes. De ahí que regresar al yo, siempre sea, en su literatura y medios visuales, un ejercicio estético (ascético) de escisión profunda. Esto se advierte de lleno en varias imágenes que se repiten en los videos y que aluden a metáforas del tiempo y del caminante: relojes, esquinas, calles con hendiduras, ojos que ya no miran.

Aquel que se queda, o el «quedado» es, como señala Francisco Javier Avilés, «quien sabe que irse es imposible, que el rincón que toca guarda una fracción de poder desde donde se puede interpelar a ese Otro lejano, y por qué no, cuestionar los límites de su poder con el instrumento precario de la palabra» (882). En la

búsqueda arqueológica de esa palabra, la imagen tiene un lugar preponderante, ya que es el ojo el que organiza los lugares desde donde se mira, para identificar, rechazar, tachar o figurar las miradas. En palabras de María Zambrano, «el exilado, es objeto de mirada antes de conocimiento». (*Los bienaventurados*, 33)

De cierto modo, el regreso a ese narrador en primera persona busca ser un tipo de mediación en la que entran los temas que convoca: la literatura y la creación artística, la imagen y el montaje, o el intercambio de otros sujetos, periféricos o no, con su experiencia. Otros sujetos étnicos, dominicanos, chino-puertorriqueños, forman parte de su narrativa reciente, específicamente, en su novela *Simone* (2012); y aunque ofrecen subjetividades diferenciadas —en este caso, la protagonista es china puertorriqueña y lesbiana— estas se reproducen como en el caso de *Simone*, casi como espejos convexos del protagonista organizando un tipo de novela de «tesis» si se quiere, en donde el ensayo continúa siendo el modelo que define la narrativa. En otras palabras, los afuera de Simone como personaje, solo se revelan a través del protagonista y no del personaje en sí, el protagonista busca una conexión, que sólo es posible en el misterio o lo inteligible de Simone. El secreto erótico femenino, como en la literatura modernista finisecular, pasa a ser el eje de la voluntad sensual y sexual, y al mismo tiempo la revelación climática que cierra la novela.

Juan Duchesne señala que la obra de Lalo «no entretiene mucho ni se acomoda sino que es, por definición una experiencia de lectura, que es por definición negadora, niega la experiencia previa» (1288); se podría afirmar que aquello que *insiste* en la obra de Lalo junto con la letra es la imagen. Una imagen, que contrario a lo que parecería, le ofrece un tipo de alcance material a la letra. Este alcance, transido de temporalidad, no solo se repite cíclicamente entre espacios y ciudades, también presenta una materialidad fugaz que se instala o se desmonta a capricho del narrador. La mismidad de esas imágenes reproduce

la sensación de cansancio y de repetición de sus textos. La obra literaria y las imágenes de Lalo hacen de esta práctica, la de la repetición, un modo de entender las dinámicas del mundo global contemporáneo. La obra de Lalo no es leve, es muy compleja, ya que de cierto modo es una obra anclada en el presente global. Aquello que parece ser tan obvio, visible o material es, en la obra fotográfica y mediática de Eduardo Lalo, una apuesta con un tipo de imagen, que no busca fijar un momento identitario, pedagógico o moral, sino una gestualidad fugaz. ¿Qué queda cuando la imagen es, todo y al mismo tiempo, todas o ninguna? ¿Cuándo el sentido gestual se fuga? ¿Desde dónde se puede leer la experiencia de lo propio si toda imagen/experiencia es intrasubjetiva y universal? ¿Si la experiencia de mirar es de por sí, repetirse en un ciclo infinito, dónde vemos el «dónde» de lo singular? Lalo organiza la ciudad y sus coordenadas a partir de una experiencia, la de la supervivencia física, material y subjetiva del escritor o artista y los modos en los que se «instala» el cuerpo y la voz en los escenarios urbanos en el presente. Leer el cuerpo, la letra, el trazo y la grafía como instalación recrea la condición itinerante, *collage*, y al mismo tiempo desmontable de su trabajo, lo que no alude a que el sentido de los textos creados sean textos que no reflejen una lucha existencial profunda. Así como en la estética *collage* los textos de Lalo recortan, anulan y crean nuevos objetos que parecen fusionarse en la tela o la instalación. Sin embargo Lalo no busca un tipo de ontología o espacio mítico en la creación de estos nuevos objetos. Es casi como si la mirada como función misma de las intertextualidades que se exponen recortara, borrara o anulara lo original del objeto-texto.

Lalo parte de una estética post-vanguardista y de arte-objeto que hace de retazos. La gestualidad fugaz de la imagen convive sin embargo, con una visión clara y funcional del objeto creado y de su función. Instalar nos habla de «colocar una cosa en el sitio y en la forma para que cumpla una función», «poner alguna cosa a servicio de

algo» o «poner a alguien en un sitio para que viva o esté en él». (*Diccionario de María Moliner*, 72). De cierto modo, todos estos conceptos, objeto, función y albergue, en el sentido de casa o lugar, cruzan la obra de Lalo, retratando un presente descentrado y la melancolía física, subjetiva y mental que esta produce. En este sentido, puede afirmarse que las preguntas para entender el peso existencial de su obra, especialmente de su trabajo visual, serían: ¿Puede «instalarse» aquello que es de por sí itinerante? ¿Tendría peso (imagen) aquello que puede «desmontarse» ya sea por la levedad misma de su condición? Si nunca hubo ni textualidad ni visualidad que nos fije, ¿cómo mirar? Y ¿desde qué espacios suspendidos miramos hacia/desde el otro?

II. Fotografía e imagen

La fotografía es el medio visual con el que el autor se conecta directamente con los objetos y sujetos que quiere representar. En otras palabras, la fotografía inaugura la entrada al documental en la obra de Lalo, y la comunicación con la palabra escrita o *la grafía* de la letra. La búsqueda de esta relación entre la imagen y la letra va desde *Los pies de San Juan* (2005), un texto que contiene imágenes y fotografías por igual, haciendo del pie y el adoquín su estructura simbólica. (Imagen 1)

Hasta el trabajo experimental que se ve en *El deseo del lápiz* (2010) donde los muros escritos de la cárcel se desbordan en corporalidades alternas que terminan anulando la escritura misma. (Imagen 2)

La noción bartheana del *punctum* como aquel centro emotivo que organiza las interpretaciones de la imagen toma un sentido lúdico y fugaz en la fotografía de Lalo que no busca necesariamente una interpretación que ancle lo ontológico o visiones de la «identidad» local, sino que evoca lo pluriversal de la condición puertorriqueña, su mismidad con los procesos de la globalización neoliberal contemporánea.

Sin embargo, la fórmula para pasar de la fotografía al videometraje, no se ancla simplemente



Imagen 1

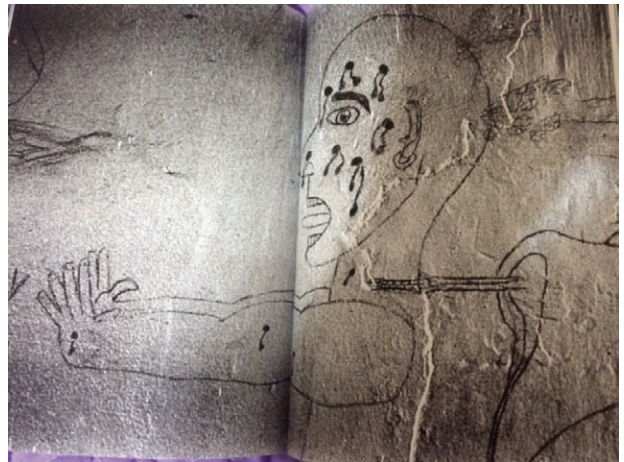


Imagen 2

en la necesidad de movilidad que otorga la cámara, o la narrativa añadida al texto. Si la fotografía en Lalo, reproduce, una imagen móvil, vemos cómo esta imagen se inmoviliza en el documental. Parecería que Lalo juega con los medios visuales ofreciéndole al video-metraje la sensación de fijez, y a la fotografía la sensación de movilidad. Es así como las «mitologías» del texto visual, se

deconstruyen y se compenetran en su obra. La tecnología pasa a ser entonces un medio, que no se destaca necesariamente por su experimentación abierta o por excesivos cambios de cámara, sino que se usa como medio para promover una mirada íntima y subjetiva.

En su ensayo *Donde* se ve un paisaje a lo lejos con un cielo nublado. La foto es una vista de una avenida de transitada por autos, con negocios comerciales y letreros de publicidad y nombres de comercios. La fotografía nos deja ver que los coches están en movimiento. Ese movimiento junto con la foto que más llama la atención, un anuncio de «Nesol Language Institute» en donde un rostro de mujer que parece salido de un filme de terror B de los años 50, grita asustada ante la pregunta, «¿MIEDO AL INGLÉS?». (Imagen 3)



Imagen 3



Imagen 4

El anuncio llama la atención por su originalidad y también porque el cartel de publicidad —un rostro femenino, asustado— remite a los filmes de horror de la década del 50, momento clave de la historia del desarrollismo muñocista. Es así como el lente recoge las intertextualidades del horror en relación al espacio urbano en el pasado y el presente. La inmovilidad del rostro de la mujer que grita es, de cierta forma un referente móvil y complejo. En otra fotografía una mujer transita por una calle en la que dos maniqués sin cabeza ni rostro modelan pantalones apretados. (Imagen 4)

La parte superior del maniquí la cubren varias toallas de playa hechas para turistas con caricaturas diversas —un niño con la bandera de Puerto Rico en la mano, y varios dibujos de niños/jóvenes negros, uno que descansa en la playa y otro al que solo le vemos los pies. Las imágenes son caricaturescas y exageradas, particularmente la del rostro y los pies de los jóvenes negros, dado su tamaño y sus dimensiones. Una toalla descansa sobre el maniquí de la derecha, creando la ilusión de movimiento y descuido, y al mismo tiempo, un adorno de cintura o «cuerpo» móvil en el maniquí.

Esta movilidad de la imagen fotográfica contrasta con una escena del videometraje *Donde* en la que el encierro de los interiores de la casa presenta una imagen en color sepia, o en colores sepia y morado que contrastan con la fotografía en blanco y negro. El espacio, la mirada y el cruce intertextual, hace de los espacios urbanos, o si se quiere del «dónde» que los representa, un juego con la fatalidad de los lugares y los espacios. En palabras de Juan Duchesne Winter:

«La profunda extrañeza interrogadora del lugar que nunca deja de ser un adverbio ambiguo escrito en minúsculas, deriva de la deriva misma a que la escritura de Lalo somete la experiencia psicogeográfica. Se trata de una deriva radicalmente pasiva, que recorre el lugar rastreando sus signos sin pretender responder al sentido cultural recibido, ni a esa axiomática del sistema que invisibiliza los residuos, los restos, lo que queda del lugar. Se trata de una deriva que se deja interpelar por todo rastro o jeroglifo que, en fin, exponga al lugar a su tránsito íntimo por el tiempo».

La ciudad y sus coordenadas se revelan a partir de una lectura de signos y rastros que coexisten en estados de suspensión continua, y en contraste con la casa de urbanización. Irma Vélez, que ha analizado los videometrajes y el trabajo fotográfico de Lalo, señala dos momentos importantes en el uso del espacio y la mirada:

—la construcción de la geografía de un no-lugar fotográfico y textual, mostrando la manera en que Lalo juega con los entredoses fotográficos [...] y propone una transgresión genérica de las formas tradicionales de representación cultural.

—la mirada panóptica que se le da a Puerto Rico y su efecto de espejo sobre la elaboración de una poética de la lectura/escritura estrechamente ligada a la concepción del Caribe, y de Puerto Rico en particular, en tanto que no-lugar literario.

Lalo desea romper con la imagen paradisíaca, hotelera y antropológica del trópico (histórico y neoliberal) al filmar el «no-lugar». Sobre esa imagen que se vende, señala:

«¿A quién representan esas imágenes? ¿Son algo más que la construcción de un paisaje que deviene espectáculo? Puesta en escena inventada, que más que como se ha propuesto que haga la fotografía, dar la imagen más certera de lo real, sirve para dar la imagen cruda de lo perdido, de un sueño. El Sueño del Trópico: playas, bosques, frutas, niños pobres pero sonrientes». (*Donde*, 54)

Al proponer, por consiguiente, un «no-lugar» de la imagen, y construirla a través del *pathos* del caminante, Lalo produce videometrajes íntimos, en donde el «estar» es una condición. En ambos videometrajes abunda la estética del desecho y/o reuso del objeto y sus transformaciones a través de la mirada. La transformación es temporalidad cíclica, no progresiva, no se da como un movimiento hacia adelante, sino hacia a la interioridad.

Los videometrajes *Donde* (2003; 25 mins.) y *La ciudad perdida* (2005, 40 mins.) están dedicados como muchos trabajos literarios de Lalo

a la materialidad, el espacio y la condición del *flâneur* ciudadano en la urbe contemporánea en Puerto Rico (Santurce, Río Piedras, la isleta de San Juan). Presentan una serie de temas que los unen; el de San Juan como una ciudad que representa la ruina del capital global, la visión fotográfica y visual del *flâneur* o el caminante, la temporalidad y el habitar la ciudad, específicamente luego del regreso de un largo exilio. El caminante vive ya en un «insilio» particular y solo desde este «insilio» puede leer los mensajes, signos de la grafía citadina. La ciudad no está habitada, o se habita de modos cambiantes, pero tiene, sin embargo, una sonoridad propia que en los cortometrajes se acompañan con el sonido melancólico de una flauta andina. Lalo crea y produce el texto, la grafía, la música de sus videos. De ese modo, la imagen y en ambos cortometrajes organiza, con sus pies y el caminar, la temporalidad y el texto de la ciudad misma. El texto visual y gráfico de cierta forma, revela, «el pie que es su pie, y a la misma vez es «otro» (*Los pies de San Juan*) una parte del pie, que es «un pedazo de país»o en este caso, su experiencia de país.

III. Videometrajes: las ciudades interiores

Eduardo Lalo organiza sus «videometrajes» como proyectos personales. De *Donde* (PR, 2003, 25 mins.) y *La ciudad perdida* (PR, 2005, 40 mins.) el primero, es quizás su proyecto más íntimo, ya que está dedicado a su madre, y al tema de la imposibilidad del regreso. *Donde* es una apertura de la escritura al símbolo, el símbolo que no «representa» un momento de escape de la cárcel del significado y el sentido hacia otro lugar, más íntimo o intra-subjetivo. De un modo técnico, se ofrece más en el modelo de «instalación» que describí antes, y construye en una serie de fotografías y escenas móviles, una sensación de diorama tridimensional, del mundo del diario vivir y de la ciudad. El *voiceover* que abre el documental, organiza las imágenes con meditaciones sobre el exilio, el regreso y la

materialidad de la ciudad: «¿Qué son estas calles sino calles de la vida mía? [...] La ciudad le importa más a los que caminan a la misma altura, yo sé que no tengo salida. Se sufre dos veces por la ciudad, una por vivir en ella, otra por estar lejos de ella».

Donde abre con un tríptico escénico en el que aparece un ventilador de aspas a mano izquierda, un dibujo en el centro, y una piscina de plástico en la que un niño, nada en círculos. Luego llega otro niño, y los dos nadan, siguiendo un ritmo lleno de energía que emula los movimientos del ventilador. El dibujo central, el que la mano bautiza como la ciudad se organiza a través de un círculo, con una cruz, que se multiplica en líneas diversas que la mano traza ágilmente con un lápiz negro. Cada línea, intenta pasar por el centro inicial, pero no reproduce ese mismo centro. La ciudad es muchos centros y al mismo tiempo ninguno, y es también aquello que se cubre con líneas y tachaduras. Igual que en su contrapartida, los niños que nadan, la sensación repetitiva y de encierro que da la piscina de plástico, contrasta con el impulso que se genera en el cuerpo de los niños (*el hacer*). La piscina de plástico y las hojas mezclan lo natural con lo artificial, y nadar en círculos produce el mismo efecto. (Imagen 5)

Es así como las próximas escenas meditan sobre esta condición, la del hacer y el efecto, la creación y el andar donde los papeles se

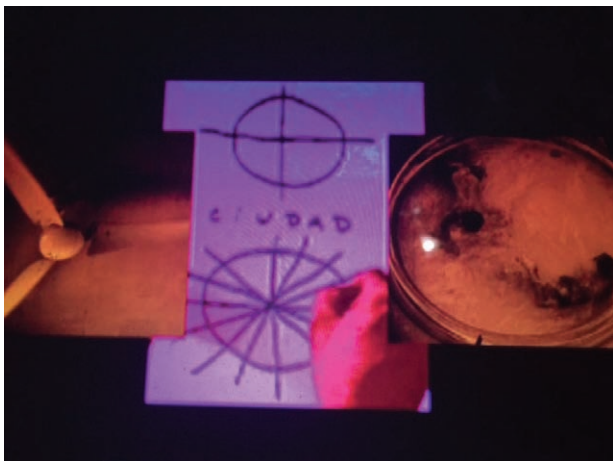


Imagen 5

contraponen a las brochas del pintor, y la voz del narrador (la voz de Lalo), y se medita sobre el caminar y el pintar, «los zapatos como brochas» que pintan la ciudad. Luego de fotografías sucesivas que organizan la ciudad desde el cuerpo de una señora que camina, un buque que entra (¿o sale?) de la bahía de San Juan, se organiza una meditación sobre la escritura como penitencia ascética. La línea repetida, en la escena siguiente, «Hacer que no nos olviden» y escrita nueve veces, se desdobra en un letrero, con la palabra «penitencia» impuesta como ejercicio del «nosotros» colectivo. Al mismo tiempo, remite a la función obsesiva del *hacer* como pulsión repetida del ego, la imagen y la futuridad. No importa el dónde de la función, pero tampoco debe importar el hacer. Su imposición sobre la mano y el lápiz que escribe es, por consiguiente, disciplinaria, mecánica y obsesiva. Nuevamente, como en la escena de los niños en la piscina de plástico la grafía del objeto en el papel parece ser la misma —con las frases organizadas y separadas por la página en blanco— y que dejan, a su vez el mismo espacio entre una y otra. (Imagen 6)

Las fotografías se alteran entre imágenes en blanco y negro, y fotos granuladas de la Bahía de San Juan, letreros en la pared que hablan entre sí, fotografías de letreros en la carretera, un letrero de «SALIDA».

Como sucede en la imagen de la ciudad creada por el artista en la escena del ventilador

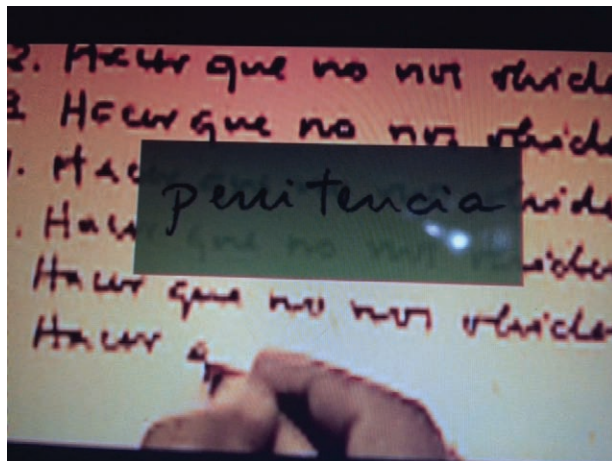


Imagen 6

de aspas, todo apunta hacia algún lugar, y hacia ninguno, mientras que el paso del tiempo, produce ciclos que figuran repetición y encierro. La sombra del fotógrafo, se ve en un muro del litoral playero, cerca del muelle, mientras algunas personas, hombres y mujeres, se unen en oración o en conversación callada en lo que podría ser un culto religioso. (Imagen 7)

Un hombre viejo mira hacia la cámara, otros la ignoran, mientras se superpone la imagen de un reloj, en las que se ve, como en el muro del litoral, el cuerpo del narrador, encerrado y/o retratado en su temporalidad.

La escena final culmina con el primer plano del rostro de una anciana, luego de medio cuerpo y finalmente, con una toma más cercana de los ojos. Al ver más de cerca la toma de la cámara que pone en primer plano los ojos de la mujer, el espectador se da cuenta, que esa mujer, es la madre del director. Los ojos superpuestos, los de la madre y los del director, pintan una similitud y una diferencia, el ceño fruncido, una arruga que los distingue delatan su relación. Si *Donde* es el videometraje que habla del regreso, o más bien de la imposibilidad del regreso, cerrar con los ojos de la madre, no busca, necesariamente el regreso a un origen, si no más bien, partir desde otra mirada, hacia otros lugares. Parecería que, «esos ojos que ya han visto tanto», los ojos de la madre, van hacia un punto ciego y por lo mismo infinito. (Imagen 8)



Imagen 7



Imagen 8

No sabemos, si ya, en ese momento, esa mirada se encuentra afectada a causa de la edad; pero es importante resaltar que en *Donde* los cuerpos que se miran, o se reflejan a través del espejo retrovisor, en la piscina y finalmente en la escena final, son los de la familia. Puede afirmarse entonces, que la grafía, el texto, o la imagen, solo se dan desde el imaginario del regreso imposible a la ciudad del origen, y a la familia, y ese llamado, el de otro cuerpo y otra mirada, en este caso la de la madre, que organiza los fragmentos.

La ciudad perdida es un proyecto mucho más tradicional a nivel técnico y expresivo que *Donde*. Si en *Donde* se ve la técnica daguerriana del diorama y la instalación, en *La ciudad perdida* vemos un homenaje callado a la técnica del cine vanguardista de Luis Buñuel y Salvador Dalí, en *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) (1929) y las tomas escénicas del *nouvelle cinema* francés de los años 50 y 60. Si en *Donde* se habla del viaje de regreso del exilio, en *La ciudad perdida* se entra de lleno a la textualidad, a la densidad material y física, que componen las «ciudades» de San Juan. De un modo interesante, la ruina de la ciudad perdida no es la que de algún modo evoca, un tipo de respeto por el pasado, aquella que se cuida con esmero como monumento —es, por el contrario, la que convive de forma extraña con lo que está alrededor, la que se olvida como gesto inacabado o irrealizable. Ante esta levedad o ausencia

del gesto fundador, la ciudad está perdida, no tiene constancia material ni política, de ahí el *voiceover* que abre las primeras imágenes del documental con la vista de las ruinas de Caparra: «¿Qué es una ciudad perdida? ¿Qué queda cuando una ciudad se ha perdido? y ¿Cómo partir, cómo irse de la ciudad en la que no se quería creer?». Estas preguntas retóricas reflejan un imaginario de visiones, distopías y heterotopías, en donde los espacios de la no-fundación coexisten con los espacios contemporáneos. En otras palabras, ante la ruina abandonada y dislocada lo que queda es la impermanencia del presente, que en la imagen se entremezcla con los automóviles que cruzan la carretera núm. 2 frente a las ruinas. El presente y el pasado se complementan en la imagen del automóvil, que refleja, como en otros textos de Lalo, la imposibilidad del caminar y desplazarse que produce la arquitectura urbana en San Juan.

El automóvil, como producto técnico, es junto con el pie, varias imágenes de perros realengos y el ojo los símbolos más importantes en el documental. Transitar con o sin tráfico, o la imposibilidad de este tránsito, organiza una mirada que se desplaza por las áreas urbanas de Río Piedras, la Avenida Central en Puerto Nuevo y Caparra Terrace, Santurce, la estación del tren urbano y autobuses del Sagrado Corazón y la bahía de San Juan. Esta geografía, que para muchos puertorriqueños existe como un todo, que se recorre en automóvil, autoriza en Lalo, el pie, como instrumento/agencia del caminante. Su cuerpo y sus pies, le otorgan unidad a este recorrido de isletas contiguas, de ciudades distintas, de un lado a otro de puentes y avenidas que no aparecen en el visual como la Ave. Roosevelt o la Ponce de León. La sensación de encierro que produce la ciudad que no está hecha para andar, se revela en varias escenas en donde el autobús descompuesto, la chatarra, o la basura acumulada, crean una sensación de abandono y mohosidad.

Lalo escoge geografías urbanas alternas, en las que los maniquís en tiendas desoladas, los

mensajes del *graffiti* urbano, el triángulo en la logia masónica en Santurce, organizan una textualidad propia, en la que cada símbolo se comunica por medio de su lente, aunque el espacio urbano está deshabitado y los que caminan, caminan sin mirar.

El videometraje se centra en imágenes de vehículos de tránsito urbano —el tren urbano, las guaguas (los autobuses) de la AMA, los automóviles que cruzan las carreteras, los barcos comerciales que entran y salen de la bahía de San Juan— y el contraste claro con el pie, con la movilidad de aquel o aquella que anda a pie. La planta del pie actúa como una cámara/ojo que de muchas formas construye una vibración cognoscente y «capilar» con la calle. Es así como Lalo construye otra ciudad, la que se «hace camino» no necesariamente como ontología, sino como condición de estar en un lugar. El pie/cuerpo somatiza y materializa con su vibración y fuerza lo infinito y la mismidad del espacio. Varias imágenes de animales, un perro que corre sin dirección, cuyas tonalidades van del blanco y negro del filme, al color marrón, natural de su pelaje, otro, que es ya un cadáver descompuesto, y cuyo ojo, en un guiño a Buñuel, aparece, vidrioso en primer plano por varios segundos, y otro que muere al final del video, organizan la narración principal: «¿Quién es el hombre perro?» El perro que corre sin dirección alguna por la calle, puede verse como la contrapartida del perro muerto, pero esta vez corre, vive, pero sus ojos vivos están desorbitados y llenos de ansiedad. (Imágenes 9 a, b, c)

Hombre y animal, no se distancian, por el contrario y como señala Agamben, el animal ofrece un lugar real a la condición humana, liberándola de la cárcel de la ontología.

El videometraje se alterna con imágenes diversas de la ciudad en la que abundan graffitis en muros y paredes con anuncios, y protestas contra la violencia del día a día. Los ojos que aparecen multiplicados en muchos de los dibujos, se encuentran asombrados, vacíos, y sin pupilas. (Imagen 10)



Imágenes 9, a, b, c.

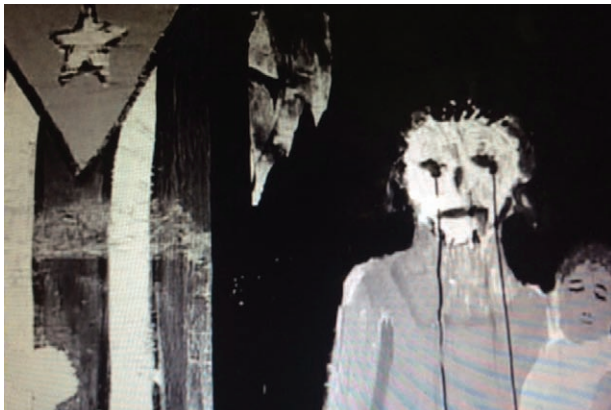
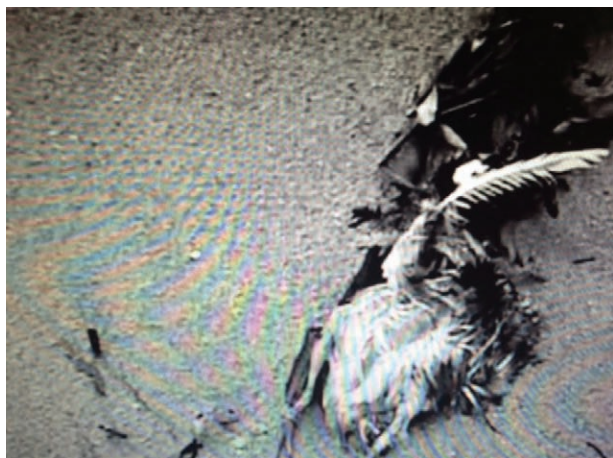


Imagen 10

En algunos *graffitis* los ojos lloran líneas de pintura roja o negra que aluden al dolor de aquellos que pintan, mientras que la mirada por la ciudad histórica y monumental, nos lleva a las reliquias contenidas en la iglesia San José, en donde descansan los cuerpos del primer obispo de la ciudad, Alejo Arizmendi, y hay alusiones a Juan Ponce de León, el fundador de las ruinas de Caparra con las que se abre el videometraje. La ironía de la escena, es, precisamente, la de la ausencia del cuerpo, Ponce de León muere lejos de Puerto Rico, en la Florida, buscando una ciudad que no existe, la utopía de la ciudad posible. El mausoleo vacío es la metáfora más clara de lo que Lalo ha identificado en otro momento como la insistencia que tiene el país de verse a través del monumento, el homenaje y la monumentalidad.⁵

De ese modo, la mirada se lanza en la búsqueda no del monumento y la palabra vacía, sino del desecho, el resto, la transacción, aquello que se da en el intercambio físico, material y subjetivo del día a día. El cambio de planos de cámara, nos pone cerca del rostro de un hombre que parece orar calladamente, o hablar consigo mismo, un avión cuyo transcurso deja un trazo blanco en el cielo, un mendigo en la calle que duerme bajo una caja de cartón y a quien sólo se le ven los pies. Las ecologías de la ciudad funcionan, se mueven, desde el uso, el consumo y el deshecho de los cuerpos y las cosas. Una toma cerca de un mangle, quizás en una de las entradas del Caño Martín Peña, está llena de basura, y en la arena, se ve un cuerpo de una gallina muerta, seguramente sacrificada a Inle o a Oba, orishas del manglar y las dos aguas. La gallina está decapitada junto a un frasco de pastillas abandonado. (Imágenes 11 a, b)

Como en el ojo del perro, la medicina, y el ritual, es síntoma y cura, y obedece a un modo de mirar y ver las relaciones de la materia desde sus ensamblajes y relaciones. Como las instalaciones mencionadas anteriormente, los ensamblajes conectan lo humano con lo material de un modo horizontal, como señala Jane Bennett,



Imágenes 11, a, b.

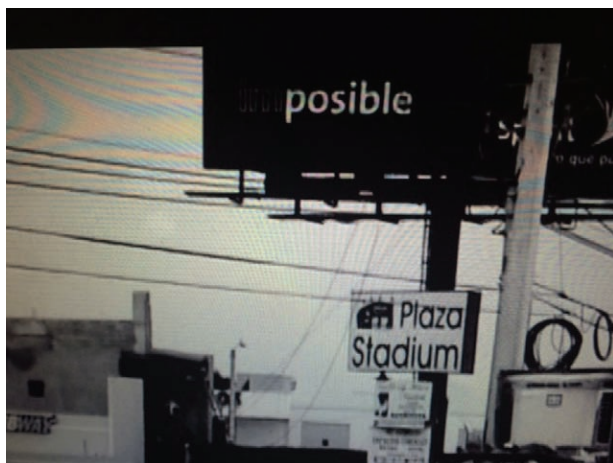


Imagen 12

partiendo de la definición de Deleuze y Guattari: «Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements of vibrant materials of all sorts. Assemblages, are living throbbing confederations

that are able to function despite the persistence presence of elements that confound them from within».

Las ecologías del capital organizan, por consiguiente, unas relaciones espectrales donde a pesar de que abunda el desecho, la basura, y la enfermedad, se organiza un modo de mirar que las represente, o las explique. Como en el letrero que abre la escena siguiente, escrito en letras negras y blancas la ciudad es IM/POSIBLE, y solo es posible iluminarlas desde esas miradas, que organizan, como en la teoría de Walter Benjamin, lo micro, el resquicio y lo pequeño, desde abajo. (Imagen 12)

El *voiceover* del narrador apuesta, sin embargo, a la búsqueda de la vida con estas preguntas que aparecen superpuestas a un letrero simbólico «No es fácil la vida en el Trópico»: «¿Dónde vive la vida? ¿Dónde termina una ciudad que ya ha muerto?». Las escenas finales, centradas en los automóviles, la movilidad y la prisa de la sociedad postcapitalista, cierran con una imagen del Leprosorio en Isla de Cabra, y la ciudad enferma, como posibilidad. La ciudad enferma ofrece en una imagen significativa, otro tipo de ruina, otro cuerpo, para entender la temporalidad de la ciudad postcapitalista y global.

En una toma, muy simbólica, aparece «una ventana al mar» alternativa, distinta, a la que visita el turista en el área del Condado. (Imágenes 13, a, b)

Esa ventana al mar, contrapuesta a la casa cerrada de urbanización es, para Lalo, símbolo de una propuesta más granulada, grave, y cercana a lo que él describe como la ciudad literaria y densa.

El Castillo del Morro, se deshace en lluvia, en una hermosa imagen final, mientras un barco «de carga» pasa lentamente por el ojo de la cámara. (Imagen 13 a)

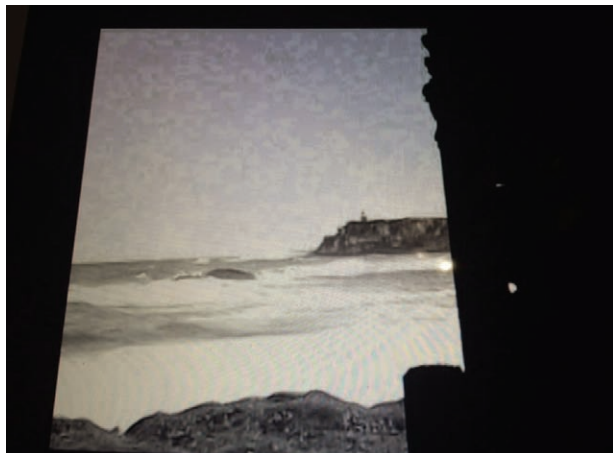
Un perro yace muerto en la carretera, y contrario a aquel que corre, o el que está descompuesto, su pelaje y la sangre que emana de su cuerpo, revela que el accidente sucedió hace poco, y que está, en ese momento entre la vida y la muerte. (Imagen 9 c)

Conclusión

En su ensayo *Los países invisibles* (2008), Eduardo Lalo concluye con una cita que considero, es importante para entender su crítica a la sociedad del espectáculo y su propio proyecto visual:

«¿Cuál es el proyecto político de la *invisibilidad*? ¿Existe uno que imagine otra conquista que salir en los periódicos? ¿Qué queda cuando ni esto ocurre? ¿Qué puede hacerse cuando este espacio, las viscosidades de la condición humana aquí, no tienen ni un nombre reconocible que los ate a un punto geográfico, aun desde el simplismo de los telediarios? ¿Qué queda cuando la tragedia no se ve como tragedia, cuando la tragedia *no es*, cuando *no*, cuando *qué*, cuando ni *dónde*? ¿Qué pasa cuando en la era de la información somos pre-verbales y pre-fotográficos?».

Esta crítica a la sociedad del espectáculo, se abre, en la obra de Lalo, a múltiples lecturas. Por un lado, se sigue la definición de Guy



Imágenes 13, a, b.

Debord, al declarar que existe un control de la imagen, de lo que vemos, que de cierto modo la multiplicidad de la imagen crea un agotamiento real, una postura cínica, y repetitiva de la mirada. Por otro lado, revela, que en el caso de Puerto Rico, y del Caribe en general, existe un imaginario, el que el autor califica como de la tarjeta postal, el de la Miss Universo, o el *pop star*, el del turismo de la sociedad de consumo que invisibiliza la precariedad, la violencia del día a día, la tragedia real, las muertes, y la falta de justicia y de ciudadanía. Al autor no le interesan, por consiguiente, los modos en que se puede producir un espectáculo de esa misma violencia, o quizás las estrategias que se usen para negociarla o contenerla. La herida o la grieta, es muy personal, y al mismo tiempo es colectiva y universal. La observación detenida de esa grieta, de esa herida que es Puerto Rico, y como extensión, el Caribe y el mundo globalizado, es como señala Lourdes Dávila, una forma de mirar con insistencia esta misma condición «Occidente» en todo su discurso. En ese sentido la imagen busca estas «grietas del discurso de Occidente» y en palabras de Lalo: «La grieta no es nueva. Occidente también es víctima de Occidente». Lo que Walter Benjamin en otro contexto llama el «intersticio» es en Eduardo Lalo, una invitación a mirar desde abajo, desde la esquina, desde los lugares más allá del cartel de publicidad o de la imagen retocada.

Lalo, contrario a muchos, no aboga por un imperio literario o de la imagen, sino que busca lo contrario, crear en un proyecto íntimo, familiar, en donde convivan letra, imagen y grafía, y se pueda construir una narrativa individual en la que el arte posibilite el caminar y la creación. El yo que insiste en la literatura y ensayística laliana lo hace, por consiguiente, desde la herida misma, una herida intrasubjetiva que no puede entenderse si no se lee junto con la imagen. Es así como imagen, grafía e imaginarios se organizan simultáneamente, haciendo de la instalación y el montaje artesanal la técnica principal de su producción.

Referencias

- Agamben, G. (2003). *The Open: Man and Animal*. Trans. (La apertura: hombre y animal) by Kevin Attell. California: Stanford UP.
- Arroyo, J. (s/f). Cities of the Dead: Performing Life in the Caribbean. (Ciudades de los muertos: llevando a cabo la vida en el Caribe) *LASA Forum*. 46.2, 35-40.
- Avilés, F.J. Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII. 241 (octubre-diciembre, 2012): 873-892.
- Barthes, R. (1980). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. (Reflexiones sobre fotografía) by Richard Howard. London: Palgrave Mc Millan.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Trans. (El Proyecto de Arcadas) Kevin Mc Laughlin. Boston: Belknap Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. (Materia vibrante: política ecológica de las cosas). Durham: Duke UP.
- Dávila, L. Verlo. Leerlo. Eduardo Lalo frente a la escritura fotográfica latinoamericana. *Revista Iberoamericana*. LXXX. 247 (abril-junio, 2014): 653-675.
- Duchesne, J. Desde *donde* alguien: la política del no-lugar en Eduardo Lalo. *Comunismo literario y teorías deseantes*. La Paz: Plural, 2009. 65-89.
- . Los países invisibles. Reseña. *Revista Iberoamericana*. 1288-1292.
- Foucault, M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Trans. (De otro espacio: utopías y heterotopías). by Jack Miskowicz. *Architecture/Mouvement/Continuité*. (March 1967): October 1984.
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. Ensayo fotográfico. San Juan: Centro de Investigación y Política Pública, Fundación Rafael Hernández Colón.
- . (2003). *Donde*. Dirección, escritura y producción de Eduardo Lalo.
- . (2005). *Donde*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- . (2005). *La ciudad perdida*. Dirección, escritura y producción de Eduardo Lalo.
- . (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- . (2008). *Los países invisibles*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- . (2012). *Simone*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- . (2014). *Necrópolis*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- . (2015). Puerto Rico como condición. Conferencia magistral. *Puerto Rican Studies Association congress*, Denver Colorado, octubre de 2015.
- Merleau-Ponty, M. (1968) *The Visible and the Invisible*. Trans. (Lo visible y lo invisible) by Alphonso Liggins. Evanston: Northwestern University Press.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- Rànciere, J. (2009). *The Future of the Image*. New York: Verso.
- Rebollo-Gil, G. (2015). Lo nuyoricano como conmoción. *80 grados*. 27 de marzo del 2015. <http://www.80grados.net/lo-nuyoricano-como-conmocion/>
- Sotomayor, Á.M. (2015). A la sombra de nuestros párpados bajos. *80 grados*. 27 de marzo del 2015. www.80grados.net/a-la-sombra-de-nuestros-parpados-bajos/
- Vélez, I. (2009). Eduardo Lalo: cruzando fronteras y transitando por los (no) lugares de la representación textual y fotográfica. *Revista Iberoamericana*. LXXV.229 (octubre-diciembre, 2009): 1107-1125.
- Zambrano, M. (1990). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

Notas

¹Conversación personal con Eduardo Lalo, febrero de 2015.

²Ver Áurea María Sotomayor «A la sombra de nuestros párpados bajos». *80 grados*. 27 de marzo de 2015.

³Recientemente y luego de recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *Simone* (2012) y por su obra, Eduardo Lalo, ha estado participando en varias ferias internacionales en América Latina, Europa y el Caribe. En un ensayo reciente publicado en *80 grados* «Guadloup» Eduardo Lalo dialoga con la realidad social y cultural del archipiéla-

go caribeño al comparar políticos e intelectuales como Aimé Césaire (Martinica) y Luis Muñoz Marín. (24 de abril, 2015). <http://www.80grados.net/guadloup/>.

⁴En un ensayo reciente «Guadloup» Eduardo Lalo entra, por primera vez, en las similitudes y diferencias de Puerto Rico con otros espacios del Caribe insular un tema que no había tratado en su obra anterior.

⁵Cita de su conferencia magistral «Puerto Rico como condición» en la convención del *Puerto Rican Studies Association*, Denver, CO, octubre, 2015.



Jossianna Arroyo

Es profesora de crítica literaria latinoamericana, caribeña y de la diáspora africana en la Universidad de Texas, Austin. Ha publicado *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil* (2003); *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry* (2013) y coeditado junto a Elizabeth Marchant, *Comparative Perspectives on the Black Atlantic* (2012) y junto a Lawrence La Fountain y varios autores el volumen de *Puerto Rican Queer Sexualities* para el *CENTRO Journal* (2007). Ha publicado ensayos en *Encuentro de la cultura cubana*, *La Habana Elegante*, *Cuba Counterpoints*, y *Journal of Latin American Cultural Studies*, entre otras publicaciones. Su nuevo libro en preparación se titula *Caribbeans 2.0: Media, Culture, Politics*.

Narrativa cubana: Algunos raros

Cuban narrative: Some “strange” writers

Amir Valle

Escritor, crítico literario y periodista.

OTROLUNES - Revista Hispanoamericana de Cultura

<http://amirvalle.com/>

amirvalle@amirvalle.com

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2018

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2018

Favor publicar este artículo de la siguiente forma:

Valle, A. (2018) Narrativa cubana: algunos raros.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

RESUMEN

El establecimiento del canon literario está casi siempre sesgado por criterios extraliterarios, muchas veces internos, cuando las luchas e intereses de personalidades y grupos afectan la justicia de su establecimiento; otras tantas, externos, cuando el poder político establece barreras, censuras y estrategias de autopromoción a través del arte y la literatura. Pero hay también los escritores raros, que escapan a esas circunstancias diferenciándose de corrientes, modas y grupos a través de su particular sentido de creación, determinado por sus vivencias, sensibilidad y acervo cultural. De todo esto trata este trabajo, que busca trazar un mapa diferenciador de la literatura cubana de finales del s.XX e inicios del XXI, haciendo justicia precisamente a los silenciados por los grupos de interés y el poder.

Palabras clave: Canon, censura, escritores raros, literatura cubana, literatura y poder, s.XX

ABSTRACT

The literary canon is almost always biased by extraliterary criteria, often internal, when the interest struggles of personalities and groups affects the justice of its configuration; others, external, when political power establishes barriers and censorship using art and literature as self-promotion strategies. But there are also “strange“ writers, who escape these circumstances by differentiating themselves from currents, fashions and groups through their particular sense of creation, determined by their experiences, sensitivity and cultural heritage. This is all this work about, which seeks to draw a differentiating map of Cuban literature of the late s.XX and beginnings of the XXI, doing justice precisely to the silenced by the interest groups and the political power.

Keywords: Canon, censorship, Cuban literature, literature and power, rare writers, 20th century.

A finales del siglo XX, es decir, hace ya casi 20 años, visitó La Habana la exigente agente literaria alemana Ray Güde Mertin, que por esa época solo había asumido la representación internacional de la obra de Jesús Díaz. Nos conocíamos de mi primer viaje a Europa y, en su casi enfermiza curiosidad de aprovechar sus viajes turísticos por el mundo para buscar y descubrir nuevos valores de las letras, sabiendo que yo conocía bastante la literatura cubana en la isla, me escribió un email: «Me gustaría tener un encuentro con un grupo de escritores importantes, de los que tú consideres que valga la pena que yo conozca». Hice entonces algo que asombró a muchos, siguiendo la convicción de que lo que buscaba Ray era tener una panorámica lo más completa posible del campo literario cubano de la última década del s.XX. Mi decisión en aquellos momentos, da pie a este trabajo y comparte el mismo propósito: trazar un mapa más completo de las tendencias generales de la literatura cubana de aquel momento, incluyendo el rescate de autores que podemos considerar «raros» por sus peculiaridades literarias y hasta culturales, en un sentido más amplio.

La práctica común en la Cuba de entonces era que, oportunidades así fueran aprovechadas por quienes dirigían las instituciones culturales cubanas relacionadas con las letras para intentar promocionar a sus amigos y colegas generacionales. Gracias a esa deshonesto estrategia en toda Europa se llegó a tener la impresión de que en Cuba existía solamente una generación de escritores: la llamada Generación del 80 (Abel Prieto, Francisco López Sacha, Reinaldo Montero, Luis Manuel García Méndez, Miguel Mejides, Arturo Arango, etc.) e incluso se propició desde las instituciones la escritura, premiación y publicación en Cuba de libros sobre esa generación. Curiosamente, quienes eran también protagonistas de las letras cubanas en esos años (la generación del 50, los narradores del 60 y los llamados Novísimos o Generación del 90) fueron considerados fantasmas que «poco», y según esos criterios discriminadores «mal», aportaban a las letras nacionales.

Años antes, en casa de Eduardo Heras León, fui testigo junto al escritor Ángel Santiesteban de una estrategia que, lo confieso, entonces me pareció adecuada, tal vez porque en mi ingenuidad como muy joven escritor que veía admirado a quienes habían llegado primero que yo al mundo de la literatura, no era capaz de imaginar el peligro que dicha estrategia representaba. Abel Prieto, que por entonces animaba con rabiosa fruición en los corrillos intelectuales una guerra silenciosa y ladina al control que el ministro Armando Hart poseía sobre la Cultura, lanzó la idea de que la mejor estrategia para «desterrar a un retrógrado conservador como Hart del poder» era ir colando en las instituciones culturales a creadores «de nuestra generación». Eso hicieron, inicialmente poco a poco, pero la estrategia se agudizó cuando Abel pasó a dirigir la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y terminó de convertirse en una práctica en 1997 cuando Fidel Castro lo nombró ministro de Cultura.

Con excepción de los feudos de Casa de las Américas, controlado férreamente por Roberto Fernández Retamar y de la Agencia Literaria Latinoamericana, bajo la batuta del temido Jorge Timossi, cualquier bojeo a las instituciones culturales, revistas, editoriales y demás, ofrecían un claro panorama: el monopolio de una generación que aprovechó esas facilidades para asignarse todos los viajes a eventos culturales en el exterior, promocionarse en y fuera de la isla, y colgarse en el pecho la condición de «únicos y reales protagonistas de los nuevos tiempos de la Cultura Cubana». Eran aquellos momentos en que, como nunca antes en la historia cultural nacional, ocurría una confluencia generacional tan activa que las contribuciones artísticas e intelectuales eran asombrosamente múltiples y amplias.

Convencido (ya había abierto los ojos y perdida la inocencia del novato) de que no debía caer en la misma sucia estrategia de marginar a colegas de otras generaciones, invité a ese encuentro con Ray Güde a todos los escritores que conocía, de todas las generaciones actantes: desde un clásico vivo como Antón Arrufat

hasta Anna Lidia Vega Serova (que acababa de publicar su primer libro de cuentos). La única condición que me puse era que fueran escritores que «puedan tener una novela interesante», según me había pedido Ray Güde.

En 2002, en la Feria del Libro de Guadalajara, tuve la oportunidad de preguntarle a Ray Güde algo que me intrigaba: ¿Por qué únicamente había decidido representarnos a Karla Suárez y a mí?¹ La respuesta realmente me conmocionó, y puedo reproducirla porque aquel encuentro fue parte de una entrevista periodística que publiqué en un periódico mexicano ese mismo año: «Todos escriben desde la misma perspectiva, como si se copiaran unos a otros. No pido que haya una diferencia estilística notable, porque eso ocurre raras veces, pero yo leí una novela tras otra y me parecía que se trataba de un mismo escritor. Y por si no bastara la superficialidad con la que abordan los temas que para ustedes parecen ser esenciales, para el resto del mundo ya ni siquiera importan. Les falta, además, riesgo, valentía, honestidad..., en casi todas las novelas que me entregaron sentí la autocensura muy palpable, y no me refiero sólo a la autocensura que podría ser obvia y hasta entendible en las circunstancias políticas cubanas. La percibí en temas incluso cotidianos, como si escribieran para quedar bien con determinada tendencia literaria o grupo literario, o como si pretendieran enviar el libro a un premio o a una editorial con límites muy claros para el tratamiento de esos temas».

Hace poco, en 2017, aunque con otros matices, la editora Michi Strausfeld, una de las máximas responsables de la publicación en España y Alemania de muchos de los grandes libros y autores latinoamericanos del boom y de las generaciones posteriores, me dijo casi exactamente lo mismo, luego de una visita a Cuba, en la cual, como suele suceder en sus visitas a la isla, la llenaron de manuscritos de novelas que «me asombraron por su falta de valentía y honestidad literaria con la realidad cubana y porque, salvo un par de excepciones, todas parecían haber sido escritas por la misma persona».

En resumen, y aunque a muchos les duela, una falta de originalidad que se debe básicamente a un fenómeno sobre el cual hace años algunos nos hemos pronunciado con preocupación: si originalmente la atmósfera literaria empujaba a elegir entre tres modelos: escribir «a lo Carpentier», intentar ser un lezamiano puro o meterse en el juego de malabares lingüísticos de Cabrera Infante. La falta de contactos de los escritores cubanos con el amplísimo universo de la literatura universal (mercado del libro, ferias internacionales, movimientos culturales internacionales, obras de otros colegas, etc.) se complicó en la década del 80 con la aparición de una estúpida guerra de estéticas que se impuso en los eventos nacionales, editoriales y revistas. Había que seguir lo que algunos llamaban «la escuela china» (seguidores de la estética de la narrativa de la violencia o la literatura realista que Eduardo Heras León enseñaba a las generaciones más jóvenes, primero de modo independiente y luego a través del Centro de Formación Literaria «Onelio Jorge Cardoso»); había que ser creativamente «diaspórico» o «exquisito» (en referencia a los pronunciamientos estéticos del grupo «Díaspóra(s)» creado en 1993 por el narrador Rolando Sánchez Mejías; o insertarse en las exigencias elitistas defendidas entre sus seguidores por Antón Arrufat y Reina María Rodríguez. Ser violento, diásporico, gay o «de la azotea» (en referencia a uno de los más interesantes espacios culturales alternativos de la época: la Azotea de Reina) eran etiquetas que marcaron el rumbo de la literatura cubana de los 90s e impusieron condicionamientos promocionales y editoriales gracias a la influencia que sus «líderes» tenían en la infraestructura institucional cultural cubana. En la actualidad, como ha sido comentado por varios de los editores extranjeros que han acudido a la isla, el mayor freno a la originalidad es la existencia de un credo que considera modélico escribir siguiendo las enseñanzas de los talleres de escritura creativa que ofrecen en distintas partes de la isla algunos escritores, encabezados aún por Heras León y su Centro Onelio en La

Habana. Como dijo el escritor Ángel Santiesteban en una reciente entrevista: «generalmente es bien difícil que se premie o se publique algo que se aparte de esos esquemas».

Los raros

Pero siempre han existido raros, autores que se reconocen apenas comienzas a leerlos, ya sea por sus diferencias estilísticas o por sus diferentes perspectivas al abordar incluso los temas más recurrentes en las letras cubanas según la época: Carpentier, Lezama, Severo Sarduy, Virgilio Piñera, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas... También raro fue el habanero Ezequiel Vieta, relegado al olvido en el gremio por su espíritu burlesco y pendenciero y sus escandalosos excentricismos a partir de su enorme cultura universal y dominio de idiomas, lo cual no le impidió construir ese fabuloso mundo y ese estilo único que desplegó con toda altura literaria en su novela *Pailock, el prestidigitador* (1966). Y, posteriormente, un novelista que poco se promocionaba desde Cuba por vivir lejos de La Habana, aunque Mario Benedetti y García Márquez lo consideraran digno de inscribirse entre los más originales autores latinoamericanos del siglo XX: el santiaguero José Soler Puig, especialmente gracias a sus monumentales *El pan dormido* (1975) y *Un mundo de cosas* (1982). Soler Puig logró una proeza estilística, esencialmente en el plano lingüístico, similar a la conseguida por Cabrera Infante: una musicalidad única, la construcción de frases mediante el uso de conectores, conjunciones y giros poéticos populares que conferían a su prosa un ritmo interior único e inigualable hasta hoy.

No surgió un fenómeno tan original como Soler Puig hasta la aparición de los primeros cuentos del escritor tunero Guillermo Vidal. Bebiendo de las experimentaciones de Soler Puig, de Vargas Llosa y asumiendo la literatura con una mirada similar a los clásicos claroscuros onettianos, grabó su propio sello, también inimitable hasta hoy, mediante su trabajo con las sonoridades de la norma cubana del habla, con el fraseo característico de la marginalidad

en los pueblos del interior de la isla, su curiosa construcción de las estructuras gramaticales y su persistencia en asumir las anomalías del carácter humano como leitmotiv central de sus historias poderosamente traumáticas y, por ello mismo, humanísimas. Para probarlo ahí está su libro de cuentos *Se permuta esta casa* (1987) o su primera novela *Matarile* (1993), en la cual mostró la excelencia narrativa que luego perfeccionaría en obras de la talla de *Las manzanas del paraíso* (1998), *Los cuervos* (2002), *La saga del perseguido* (2003) y *El mendigo bajo el ciprés* (2004).

El otro fenómeno de originalidad, configurador de un estilo propio que marcó la narrativa juvenil cubana y latinoamericana, es Gumersindo Pacheco (hoy Sindo Pacheco). Ya desde sus primeros cuentos, publicados a mediados de la década del 80, este narrador anunció una voz distinta a todo el concierto de la narrativa en su generación; un registro muy particular firmemente asentado en la utilización del gracejo criollo, típico de la mezcla cultural que se produjo a partir de la picaresca de los emigrados canarios que poblaron mayoritariamente la región central del país (Sindo Pacheco es de Cabaiguán), la algarabía jocosa de las raíces africanas y esa sabiduría lírica exquisita, ingenua y pícaro a la vez, que caracteriza al hombre de campo en Cuba. Sindo sumó a esa curiosa amalgama la frescura de la inocencia juvenil y los giros idiomáticos cotidianos de los jóvenes cubanos para conseguir un sello que no ha podido ser imitado ni superado. Aunque esto es evidente tanto en su cuentística como en su novelística, muestras vivas de esas aportaciones son sus libros de la saga de María Virginia: *María Virginia está de vacaciones* (1994, obra que le valió el Premio Casa de las Américas de literatura infantil y juvenil y su inclusión por la puerta grande en la lista de los mejores escritores del género en lengua española) y *María Virginia mi amor* (1998).

Félix Luis Viera, otro de los raros cubanos, es indudablemente uno de los clásicos vivos de la narrativa cubana de todos los tiempos. La

configuración de su estilo se mostró de golpe en las letras nacionales desde la publicación de su libro de cuentos *Las llamas en el cielo* (1983) y *En el nombre del hijo* (1983), considerados clásicos del cuento cubano, aunque la conformación de ese universo narrativo tan personal se produjo al publicar la novela *Con tu vestido blanco* (1987). La muestra más reciente de ese sello que lo diferencia de otros autores importantes de la literatura cubana es su novela *El corazón del rey*, especie de saga iniciada con lo que el propio autor asegura es «mi experiencia de vida en el barrio de El Condado», población marginal de la ciudad de Santa Clara que Viera ha convertido en su Yonakpatauwpha o su Macondo personal.

Con *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), Ronaldo Menendez terminó de convencer de que era un narrador distinto a todo lo que existía en las letras de su generación, los Novísimos (Salvador Redonet² llegó a tildarlo de Postnovísimo, pero fue un término que no alcanzó a demostrarse más allá de los propios deseos clasificatorios de este crítico). La singular perspectiva de Ronaldo a la hora de encarar los conflictos, sus búsquedas «transversales» (uso aquí un término con el que ciertos críticos intentaron definir sus propuestas estilísticas) en el absurdo cotidiano y la rotunda configuración psicológica de sus personajes siempre «anómalos», todo ello recreado mediante una exquisita limpieza y precisión en el plano del lenguaje, lo convirtió en uno de los referentes imprescindibles del cuento cubano de fin de siglo XX y, todavía mejor, en un ejemplo de que podían romperse las escuelas, conceptos y cánones que encorsetaban la literatura nacional. Por ser rompedor, Ronaldo hizo añicos incluso la estética de irreverencia realista que en sus orígenes propuso el grupo de jóvenes escritores al que perteneció y que encabezó: El Establo. Posteriormente, además de en sus libros de cuentos, con las novelas *La piel de Inesa* (1999), *Las bestias* (2006) y *La casa y la isla* (2016) ha ido demostrando que críticos como Salvador Redonet (el más entusiasta promotor de sus primeros cuentos) no se equivocaron al decir que «Ronaldo

será, si su camino creativo no se tuerce, junto a Ena Lucía Portela, un referente de cuánto se puede lograr cuando se esquivan los arcaicos modelos que hoy se entienden como sendas tradicionales del cuento latinoamericano».³

Precisamente Ena Lucía Portela es otro de los nombres que integran esta lista de «raros». Ya desde sus primeros cuentos se notaba en sus historias una obsesión por hurgar en zonas del comportamiento humano que resultaban anómalas (nótese que aquí uso el término «anómalo» con todo propósito, pues esa mirada es algo que unifica a estos dos escritores: Portela y Ronaldo, aunque la conversión de tales anomalías en literatura es totalmente diferente en cada uno de ellos). Contrariamente a Ronaldo, sus aportes en el plano del lenguaje están en el rescate de la crudeza marginal del habla de los jóvenes cubanos, en la caracterización psicológica de los personajes a través de la estridencia de sus compromisos y de la combinación sádica/alienada de la violencia expresiva de sectores marginales de la sociedad. Si bien en sus cuentos pueden encontrarse algunas evidencias de esta distinción estilística, es en su primera novela *Pájaro, pincel y tinta china* (1999) donde se despliega totalmente hasta lograr un escenario que conmovió (por peculiar) el siempre lerdo y complaciente mundo de la crítica literaria cubana, dividiendo a los críticos en quienes aplaudían propuesta tan irreverente y en quienes la atacaban e intentaban denigrar o menospreciar sus aportes. Cuando tiempo después publicó *Cien botellas en una pared* (2002) comenzó a configurarse lo que los académicos europeos llamaron «la perspectiva portelana», que quedó totalmente demostrada cuando en 2008 publicó la que se considera su obra mayor: *Djuna y Daniel*, en la cual aquella perspectiva asentada en lo cubano y lo juvenil marginal salta a lo internacional en el abordaje que Portela hace de la relación entre la escritora *Djuna Barnes* y su alocado y neurótico compañero Daniel Mahoney, en el París de los años 20.

Distinto, por la liberalidad con la cual escribió sobre un tema normalmente tabú en las letras

cubanas: el mundo gay, es también Pedro de Jesús, que siguió la estela abierta en el tema por Roberto Urías, ganador del Premio 13 de marzo 1988 con su libro *¿Por qué llora Leslie Caron?* que inauguró, según la crítica, una nueva mirada sobre el tema gay en Cuba. Y nótese que utilizo el término «gay» y no homosexual, pues las historias de este narrador mostraban esa conflictividad social de la intolerancia en una isla y un sistema machista, pero en ámbitos «elevados» gracias a la cultura o al mundo personal o familiar ilustrado de los protagonistas de esas historias. Tuve la suerte de conocer y poder valorar en manuscrito los cuentos que posteriormente, en 1998, integrarían el libro *Cuentos fríos* (*Manneras de obrar en 1830*), antes de que se convirtieran en uno de los escándalos más notorios del todavía entonces encorsetado canon literario nacional (que, aunque conmocionado en 1990 con el cuento de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que abordaba ese complejo tema, aún no había podido librarse de las taras provocadas por la censura y la autocensura, tras la represión política contra la homosexualidad en las décadas del 60 y el 70). Con *Cuentos fríos*, Pedro de Jesús se consolida como el más renombrado y atrevido escritor de tema gay en la isla, condición que él mismo defendía públicamente. Su histrionismo como encarnación física e intelectual del tema le valió el apelativo en los corrillos culturales de «el otro Piñera», en referencia a las similitudes entre el comportamiento social de Virgilio Piñera en lo concerniente a su homosexualidad y los posicionamientos de Pedro de Jesús en el entorno cultural cubano. Ya en lo puramente artístico, esa particular estética vuelve a ser evidente en la novela *Sibilas en Mercaderes* (1999) y en el libro *La sobrevivida* (Premio Alejo Carpentier de Cuento 2006).

El mismo camino, pero utilizando una senda más violenta y más asentada en «lo habanero» (y en las circunstancias típicas del tema en una ciudad que se debate entre lo cosmopolita y lo pueblerino en lo tocante a las manifestaciones sociales e íntimas de la intolerancia), es el

de Jorge Ángel Pérez. Según el escritor y crítico cubano Alberto Garrandés, Jorge Ángel ya desde su primer libro, *Lapsus Calami*, en 1995, «se desliza hacia el símbolo, combina el ingenio con la frialdad intelectual, intenta continuar las proposiciones del Virgilio Piñera minimalista, el de *El parque, La montaña y El caso Acteón*, que son prosas de fines de los años cuarenta». ⁴ Y ese camino no se tuerce. En el 2000 traslada esos ingredientes al campo de la novela, se expande en su utilización del símbolo, de la frialdad intelectual y del cinismo como mecanismo crítico para lograr la excelencia de *El paseante cándido* y, poco después, de *Fumando espero*, obra que homenajea, parodia y utiliza como personaje a Virgilio Piñera en su estancia argentina, por la cual fue el primer finalista del prestigioso premio Romulo Gallegos 2004, que se concede cada año a las mejores novelas en lengua española. Para terminar de sentar cátedra como uno de los escritores más originales, obtiene el Premio Alejo Carpentier de cuento 2009 con *En La Habana no son tan elegantes*, un libro donde rompe la clásica estructura del cuento y ofrece un juego de cuentinovela sobre el tema gay desde todas las perspectivas y afinada profundamente en la violencia marginal de los barrios de Centro Habana.

Aunque sin alejarse demasiado de las perspectivas realistas de los narradores de la violencia, Antonio Álvarez Gil es otro de los «raros» (y, aunque por razones extraliterarias —abandonó el país y mantuvo posturas críticas contra el gobierno— la crítica nacional no lo reconozca, ha conformado una obra novelística que lo sitúa como el más solido de los novelistas cubanos en la diáspora). Luego de una excelente arrancada con dos libros de cuentos, uno de ellos *Una muchacha en el andén* (Premio David de la UNEAC 1983) donde ya mostraba señales de una particular y sabrosa cubanía expresiva como método de abordaje de traumas muy cotidianos a la vez que terribles, es en la escritura de la novela *Las largas horas de la noche* (2000) donde arroja todas las claves de lo que, a partir de entonces, sería su estilo novelístico. José Martí y sus claroscuros le

sirven como caldo de cultivo perfecto para establecer un universo propio de interpretaciones sobre algunos de los más extraños y polémicos sucesos en la vida de nuestro Héroe Nacional. Pero la construcción de la historia a través de una atmósfera que imbrica el historicismo típico de Carpentier (a lo *El siglo de las luces*), el criollismo místico de Onelio Jorge Cardoso (a lo *El caballo de coral*), la sordidez conflictual de un Lezama Lima (a lo *Paradiso*) y la impronta realista de Eduardo Heras León (a lo *Los pasos sobre la hierba*) confiere a esta novela una tonalidad excepcionalmente luminosa, que la coloca como una de las más importantes novelas históricas cubanas del siglo XX al nivel de la excelencia de *El siglo de las luces*, de Carpentier; *Temporada de ángeles*, de Lisandro Otero; *Un mundo de cosas*, de José Soler Puig y *Al cielo sometidos*, de Reynaldo González. Pero ese sello, con diferentes matices y consolidado gracias a la madurez del autor, se expande en otras tres notables novelas, indudablemente entre las imprescindibles en cualquier estudio del género en las letras cubanas: *Delirio nórdico* (2002, una de las mejores obras sobre el exilio cubano), *Perdido en Buenos Aires* (2010, sobre la estancia de José Ramón Capablanca en Buenos Aires para discutir el Campeonato Mundial ante el ruso Alexander Alekhine) y esa joya literaria que es *Callejones de Arbat* (2012), en la cual el trauma de la represión intelectual en la isla es contrapunteada a través de una romántica pero cruda historia sobre la represión intelectual en la Rusia de Stalin.

Otro de los raros narradores «Novísimos» (aunque su incorporación a la generación se produce tardíamente, su estética corresponde a las definiciones ofrecidas por Redonet para clasificar la pertenencia a ese grupo) es Alejandro Aguilar. Su mirada es lógicamente más abierta y cosmopolita que el resto de sus colegas generacionales precisamente por su experiencia de vida, que le permitió muchos años de confluencia con otras culturas. De ahí que, como he escrito en otros ensayos sobre el tema, en su narrativa se perciba una «cubanidad cosmopolita»

o, lo que es lo mismo, un análisis-reconstrucción creativo de los más acuciantes conflictos de la realidad nacional, pero desde una perspectiva más universal y en una mixtura muy fina entre lo testimonial y lo ficcional. Y ese detalle lo salva: a pesar de que muchos de sus temas han sido radicalmente politizados hasta lo burdo en la literatura cubana de las últimas décadas y ello ha deslitteraturizado esos asuntos, su acercamiento estético es netamente intelectual, su crítica aparece cubierta sutilmente bajo una capa de juego literario muy particular, asentado en un trabajo muy cuidadoso de la prosa a la hora de establecer las situaciones más cotidianas que tienen que vivir todos los cubanos, pero —y he aquí una de sus marcas de estilo— dotándolas de un cinismo frío, corruptor, pandémico, que ofrece a la obra una atmósfera de «tierra muerta» en la que se mueven sus personajes como espectros condenados por las circunstancias: un efecto de incisión profunda en la más cruda realidad similar al que se obtiene cuando se aplica a una escena la conocida técnica del alejamiento brechtiano o el «enfriamiento narrativo» de Rulfo. Eso se percibía en algunas piezas de su primer libro de cuentos *Paisaje de arcilla* (1997), y se hizo aún más notorio en casi todas las piezas de *Figuras tendidas* (2000), pero se hace evidente en el proceso de desilusión de Antonio con el socialismo en la novela *Casa de cambio* (1997); en esa especie de Odisea romántica íntima y pública que lleva al personaje principal, Martín Buenaventura, a la frustración de muchos sueños en *Fijar la mirada* (2009), pero sobretodo en el exquisito contrapunteo en plena crisis del 90 entre un actor famoso «parametrado» a fines de los 60s y un artista de la plástica vinculado al movimiento Arte Calle de finales de los 80s en *La desobediencia* (2003, originalmente titulada *En el mismo barco*). Por los fragmentos y los comentarios que he encontrado en internet, me atrevería a asegurar que ese sello personal se mantiene en sus novelas *Fijar la mirada* (2009) y *El cliente tatuado* (2013).

En los últimos años, el protagonismo de los raros corresponde al cienfueguero Marcial

Gala, actualmente asentado en Buenos Aires. Me siento privilegiado por haber visto nacer a este narrador, a quien hice pedazos sus primeros cuentos durante una estancia en Cienfuegos, su ciudad natal, durante los años de mi servicio social. Recuerdo que tanto el escritor Miguel Cañellas como yo, a quienes Marcial confiaba sus textos casi apenas terminada su escritura, decidimos «llevarlo tenso» porque su prosa era entonces descuidada, llena de ripios, pero había en sus historias la genialidad de los elegidos para escribir grandes obras. Nunca le confesamos nuestra estrategia hasta que decidió reunir algunos de aquellos textos (ya mejorados) en su primer libro *Enemigo de los ángeles* (1991). Recuerdo haber aprovechado nuestra participación en un evento en la ciudad de Santa Clara para decirle (en público, luego de escucharle leer uno de sus textos) que desde el inicio habíamos visto en él una capacidad para construir personajes impresionantemente visibles, vivos, sólidos psicológicamente e historias de una originalidad exquisita, y que por eso nos habíamos «ensañado» en obligarlo a entender que necesitaba concentrarse más en pulir su instrumento como escritor: el idioma. Aunque confieso que en ocasiones fui un poco cruel (como he hecho con otros jóvenes escritores cuando veo su talento, quizás porque otros, en mis inicios, así lo hicieron conmigo y he comprobado que esa receta funciona si eres un verdadero escritor), no me arrepiento de haberlo empujado de algún modo a que lograra esa excelencia narrativa que hoy tienen todos sus libros. Su estilo, sórdido, oscuro, descarnado, profundamente crítico hacia los grandes dilemas humanos en los que las circunstancias históricas hunden a las personas (a los cubanos en este caso), desde la pertenencia del dolor compartido hacen una incisión intelectual en los más controvertidos traumas de la Cuba que le ha tocado vivir: el problema del negro; la intolerancia política, racial y sexual; la marginalidad como medio de vida; la promiscuidad social como fuente de graves daños morales de la sociedad; el influjo de la doble moral

en el comportamiento cotidiano... empaquetada toda esa fenoménica en un lenguaje violento, seco, preciso en sus términos y con una visualidad en verdad subyugante. Baste leer los cuentos de *Dios y los locos* (2002) o las novelas *Sentada en su verde limón* (2004), *Monasterio* (2013, apasionante e inusual novela policial llena de humor negro, ironía y crítica social) y la que considero otra joya de las letras cubanas: *La catedral de los negros* (2012).

Raras avis

Otros autores, ya sea porque sus estilos no son tan diferenciados o simplemente porque se trata de creadores que demoran en publicar, han aportado a este catálogo alguna que otra obra «rara». Y esa especie de rara avis de la novela tiene muchos matices. Mencionaré aquí algunos títulos que considero deben estar en cualquier estudio sobre el género en Cuba y la diáspora cubana, gracias a la magistralidad de sus propuestas, producidos a partir de la década del 80. Esta especie de «listado de mis novelas preferidas por su rareza», del cual seguramente falta algún título importante debido a que uno no puede leerlo todo, la empezaría, en orden de aparición, por Severo Sarduy y *Colibrí* (1984), Francisco López Sacha y *El cumpleaños del fuego* (1986), Jorge Luis Hernández y *Un tema para el griego* (1987), Guillermo Rosales y *Boarding home* (1987), Julio Travieso y *El polvo y el oro* (1993), Abilio Estévez y *Tuyo es el reino* (1997), Alejandro Álvarez Bernal y *Cañón de retrocarga* (1998), José Manuel Prieto y *Livadía* (1998), Raúl Antonio Capote y *El caballero ilustrado* (1998), Alberto Garrido y *La leve gracia de los desnudos* (1999), Atilio Caballero y *La última playa* (1999), Daína Chaviano y *Casa de juegos* (1999), Pedro Juan Gutiérrez y *El rey de La Habana* (1999), Antonio Benítez Rojo y *Mujer en traje de batalla* (2001), Antonio José Ponte y *Contrabando de sombras* (2002), Lorenzo Lunar Cardedo y *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003), Ulises Cala y *El pasajero* (2003), Karla Suárez y *La viajera* (2005), Wendy Guerra y *Todos se van* (2006), Anna Lidia Vega

Serova y *Ánima fatua* (2007), Antonio Orlando Rodríguez y *Chiquita* (2008), Margarita Mateo Palmer y *Desde los blancos manicomios* (2008), Odette Alonso Yodú y *Espejo de tres cuerpos* (2009), María Elena Hernández Caballero y *Libro de la derrota* (2010), Gerardo Fernández Fe y *El último día del estornino* (2011), Teresa Dovalpage y *La Regenta en La Habana* (2012), Ahmel Echevarría y *Días de entrenamiento* (2013), y Nelton Pérez e *Infidente* (2015).

En conclusión, entiéndase este como un recorrido brevísimo pero de intención abarcadora, por lo raro como sello diferenciador en una narrativa amplia, escrita por autores de varias generaciones,

asombrosa para el tamaño de la isla (como apuntan casi todos los estudios «no cubanos» sobre las letras en Cuba), pero lamentablemente, en mi opinión, una narrativa que se engulle a sí misma, en sus modas, en sus temas, en sus estilos, opacando el verdadero talento de muchos de los más promocionados escritores cubanos de las últimas seis décadas. Por suerte, destellos de genialidad como los que aquí he mencionado, siguen colocando a nuestra novelística y a nuestra cuentística entre las mejores en lengua española. Esperamos que las múltiples ejecutorias de nuestros creadores en los tiempos por venir, sea cual sea la latitud desde la que escriban, me sigan dando la razón.

Referencias

- Aguilar, A. (1997). *Paisaje de arcilla*. Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- . (2009). *Fijar la mirada*. Santo Domingo: Casa de Teatro.
- Álvarez Gil, A. (1983). *Una muchacha en el andén*. La Habana: Ediciones La Unión.
- . (2003). *Las largas horas de la noche*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor
- Carpentier, A. (2008). *El siglo de las luces*. Madrid: Editorial Akal.
- Cardoso, O. (1988). *El caballo de coral*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba.
- De Jesús, P. (1998). *Cuentos fríos*. Madrid: Editor Olalla.
- . (1999). *Sibilas en mercaderes*. Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Gala, M. (1991). *Enemigo de los ángeles*. Madrid: Editorial Mecenaz.
- Heras León, E. (1990). *Los pasos sobre la hierba*. Cuba: Unión 1990.
- Lima, L. (2011). *Paradiso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Menéndez, R. (1997). *El derecho al pataleo de los ahorcados*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- . (1999). *La piel de Inesa*. España: Editorial Lengua de Trapo.
- Pacheco, G. (1994). *María Virginia está de vacaciones*. Cuba: Editorial Gente Nueva.
- . (1998). *María Virginia mi amor*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Paz, S. (1990). *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Cuba: Ediciones Luminaria.
- Pérez, J. (1995). *Lapsus calami*. La Habana: Ediciones La Unión.
- . (2009). *En la Habana no son tan elegantes*. Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Piñera, V. (1999). *Cuentos completos*. España: Editora Alfabuara.
- Portela, E. (1999). *El pájaro: pincel y tinta china*. Madrid: Ediciones Casiopea.
- . (2002). *Cien botellas en una pared*. La Habana: Ediciones Unión.
- Soler Puig, J. (1975). *El pan dormido*. La Habana: Ediciones Huracán.
- . (1982). *Un mundo de cosas*. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba.
- Vidal, G. (1987). *Se permuta esta casa*. La Habana: Ediciones Unión.
- . (1993). *Matarile*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- . (1998). *Las manzanas del paraíso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- . (2002). *Los cuervos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- . (2003). *La saga del perseguido*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Viera, F. (1983). *Las llamas en el cielo*. La Habana: Ediciones Unión.
- . (1983 y 86). *En el nombre del hijo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- . (1987). *Con tu vestido blanco*. La Habana: Ediciones Unión.

Notas

¹También aparecía como autor representado Arturo Arango, pero ello se debía a un convenio de la agencia con la editorial española Tusquets, según me explicara la propia Ray Güde en nuestro encuentro en Guadalajara. Tras la muerte de Ray Güde Mertin en 2007, por desacuerdos personales con el trabajo de la agencia, Karla Suárez, otros autores latinoamericanos y yo decidimos cambiar a otras agencias y en la actualidad, además de Jesús Díaz, sólo representa al novelista cubano Marcial Gala.

²Salvador Redonet (La Habana, 1946-1998). Crítico responsable del descubrimiento, clasificación y promoción

nacional e internacional de la generación de escritores que él denominó «Novísimos». En el momento de su muerte intentaba diferenciar la escritura «novísima» de lo que él definió como escritura «postnovísima» y «transnovísima»; términos que no llegaron a cuajar nunca tras su muerte.

³«El cuento en ascuas: ¿quién es quién en los postnovísimos?». Conferencia-Convorsatorio en Evento de Narradores, Cárdenas, Matanzas, 20 de julio de 1995.

⁴Garrandés, Alberto. «El cuento cubano en los últimos años», *Anales de Literatura Hispanoamericana* Vol. 31 (2002) 65-82. Universidd Complutense de Madrid, España.



Amir Valle Ojeda

(1967, Cuba). Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana, 1989. Escritor, crítico literario y periodista, considerado una de las voces esenciales de la actual narrativa cubana y latinoamericana de su generación. Reside en Berlín, desde donde dirige OTROLUNES - Revista Hispanoamericana de Cultura, que fundó en 2007. Ha obtenido numerosos e importantes galardones literarios en diferentes países como el Premio de Novela José Soler Puig 1999 y Premio Nacional de Novela Erótica La Llama Doble 2000 y 2002, el Premio Internacional Casa de teatro de Cuento 2002, en Rep. Dominicana, y el Premio Internacional de Novela policíaca Distel Verlag 1998, en Alemania. Su novela *Entre el miedo y las sombras* fue nominada al Premio Internacional Dashiell Hammett entre las cinco mejores novelas negras publicadas en el 2004 en lengua española, en todo el mundo. Obtuvo el Premio Internacional de Novela Mario Vargas Llosa 2006 por *Las palabras y los muertos* y el Premio Internacional Rodolfo Walsh 2007 a la mejor obra de no ficción publicada en lengua española en el mundo por *Jineteras*, entre muchos otros.

Los límites de la forma en la poesía de Joserramón Melendes

The Limits of Form in Joserramón Melendes's Poetry

Néstor E. Rodríguez
University of Toronto,
Dept. of Spanish and Portuguese.
Nestor.rodriguez@utoronto.ca

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2018.
Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2018.

Favor de citar este artículo de la siguiente forma:

Rodríguez, N. (2018). Los límites de la forma en la poesía de Joserramón Melendes.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

RESUMEN

La poética literaria del puertorriqueño Joserramón Melendes (1952) propone una ortografía alternativa llamada a reproducir la lengua hablada. Esta práctica de escritura fonética simplificadora del español se justifica como una dicción que se acerca más al habla popular, argumento que instala el proyecto estético de Melendes en un terreno político. Este artículo propone una lectura de *La casa de la forma* (1986) centrada en el lenguaje como aparato de subversión. Como se verá, en *La casa de la forma* la escritura fonética de Melendes termina atrapada en los límites de su propio andamiaje.

Palabras clave: Joserramón Melendes, Literatura puertorriqueña, poesía, poética.

ABSTRACT

The poetic project of Puerto Rican Joserramón Melendes (1952) proposes an alternative orthography aimed at reproducing the spoken language. This practice of a simplified phonetic writing of Spanish is justified as a diction that is closer to popular speech, which installs Melendes's aesthetics in a political field. This article advances an analysis of *La casa de la forma* (1986) centered in language seen as a form of subversion. As will be seen, Melendes's phonetic writing ends up trapped within its own limits.

Keywords: Joserramón Melendes, Poetry, Poetics, Puerto Rican Literature.

En 1955 Witold Gombrowicz (1904-1969) publicó en la revista *Ciclón* de La Habana el texto de una conferencia pronunciada en Buenos Aires ocho años antes: «Contra la Poesía». En la misma, el filósofo polaco critica a los autores de

ese momento por hacer de la poesía un espacio inaccesible para quien no compartiera los códigos de «ese mundo hermético» (Gombrowicz, 2009, p.17). Para superar esa tara, Gombrowicz apela a «la nueva generación», que a su juicio

trae consigo la clave para salir de las limitaciones establecidas por los poetas precedentes: el no «estar comprometidos con nadie ni con nada» (Gombrowicz, 2009, p.23). Con este gesto de interpelación a la juventud, típico del intelectual moderno en el contexto latinoamericano, Gombrowicz aprovecha para ensayar una arenga de ribetes utópicos en pro de la renovación de la poesía. Las ideas de Gombrowicz vienen a cuento al examinar la obra del puertorriqueño Joserramón Melendes (1952), quien desde la publicación de su primer poemario: *Desimos décimas* (1976), y a través de su trabajo como antólogo y editor, ha asumido el hacer poético a partir de lineamientos similares.

En la historia de la poesía de Puerto Rico la obra de Melendes ostenta un lugar paradójico por la hibridez de su registro. Desde su producción temprana, la escritura de Melendes ha basculado entre la neovanguardia y el tradicionalismo. Puede que *Desimos décimas* (1976) sea el referente más preciso para ilustrar este peculiar gesto de hibridez estilística. En esta obra de juventud Melendes recupera la tradición de la décima, de tan arraigada prosapia en el imaginario popular de España y Latinoamérica, para abordar principalmente temas de orden político relacionados con la situación de Puerto Rico en tanto colonia de los Estados Unidos y la extensión de la práctica imperialista de dicho país a otros escenarios del mundo, como era el caso de Vietnam en el horizonte de expectativas al que respondía este primer libro de Melendes. En ese sentido, su regreso a la vetusta estructura estrófica de la décima no se limita a la simple recuperación de una antigua forma poética, sino que comporta a su vez un acercamiento estrecho al ámbito de lo popular puertorriqueño, así como el revitalizar el elemento de denuncia social que se le adjudica todavía hoy a la décima en la tradición oral latinoamericana.

Melendes ha sido una figura controvertida y excéntrica en la escena cultural de Puerto Rico desde temprano en la década del setenta. Su activismo intelectual le ha valido a la historia

literaria de la isla el redescubrimiento de poetas importantes, como lo son Francisco Matos Paoli (1915-2000), Juan Antonio Corretjer (1908-1985), Anjelamaría Dávila (1944-2006) y José María Lima (1936-2009), cuyas obras recogió y promovió a través del sello editorial qeAse. Al Melendes promotor cultural le acompaña también cierta imagen de *enfant terrible* que abomina por igual la academia como la condición colonial de Puerto Rico. Ahora bien, de las facetas antes mencionadas puede ninguna resulte tan iconoclasta en sus proyecciones como la tentativa de revolución lingüística que desarrolla Melendes en su propia escritura. Para indagar sobre este aspecto de su producción, quisiera desarrollar una lectura del que tal vez sea su libro más ambicioso e iconoclasta: *La casa de la forma* (1986). El análisis se centrará en el lenguaje, específicamente en la manera en que el sujeto se identifica con el funcionamiento de la lengua poética como instrumento de subversión. Como se verá, la escritura alevosamente defectuosa de Melendes acaba atrapada en las redes de su propio armazón discursivo.

Melendes practica una ortografía alternativa y a su juicio más «lógica», puesto que reproduce la naturaleza de la lengua hablada:

«La ortografía, falsamente etimológica, que se utiliza en el español normal, y que ha sido impuesta por una academia, se ha movido en realidad con una velocidad infinitamente lenta; porque tenemos que aceptar que la Academia, fundada en el siglo XVIII, fue precisamente para imponer una norma aristocratizante a la ortografía. La dirección fue entonces hacer una arqueología ortográfica, y tratar que la lengua se pareciera más y más al latín. Ello a pesar de que siempre existió la tendencia a que la transcripción ortográfica fuera más sencilla, y que respondiera al sonido de una manera más lógica, que se acercara más a la acústica. Ejemplo de esto es Juan de Valdés». (Acosta, 2000, p.4)

De hecho, al abogar por una escritura «fonética» simplificadora del idioma español, Melendes se autoproclama continuador no solo de

las ideas de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535), sino de Andrés Bello y sus propuestas para un español más «democrático»: «Andrés Bello decía que cuando la democracia se apoderara del lenguaje los hispanohablantes americanos controlarían la manera en que se escribe». (Acosta, 2000, p.4)

En otra entrevista, la realizada por Francisco G. Navarro en 2013, Melendes se explaya en mayores matizaciones sobre su peculiar ortografía aduciendo consideraciones relativas a la clase social y lo que él considera la «aristocracia de la cultura»:

«...yo uso una ortografía no tradicional, porque estudié lingüística y me percaté que estaba desafinada la relación entre el grafema y la cuestión fonética, entonces me pareció que era más simple hacer lo que llamo otrografía (sic)... La ortografía que tenemos corresponde a una grafía que se fijó hace mucho tiempo, atañe a una forma hablada del lenguaje de hace dos siglos. La diferencia entre b y v es falsa, entre otros muchos ejemplos. Y se me ocurrió simplificarlo». (Navarro, 2013, pp.2-3)

Es importante destacar que una de las justificaciones más recurrentes argüidas por Melendes al explicar su ortografía «simplificada» es la cercanía de su escritura con el habla popular, argumento que también afinca su proyecto en un terreno marcadamente político. Lilliana Ramos-Collado se ha detenido en este gesto de la poesía de Melendes, y lo explica recurriendo a una certera metáfora arquitectónica: la poesía de Melendes como «escritura peraltada»:

«Lo que hace Che no es mera parodia fonológica ni afectación poética pueblerina —como muchos académicos proponen para descartar la profundidad política de su gesto—, sino colocarse en la oreja y en el ojo del lector, para que el lector cate mejor esta «escritura en alta voz», que es la de Che, una escritura en alta voz de crítica, una voz en la altura de la conciencia, un gesto de escritura peraltada, escrita sobre un cuerpo, escrita como un corpus que nos vincula con las tradiciones en las cuales nos hemos abrevado».

Lo que subraya Ramos-Collado como propio de la ortografía de Melendes abre la discusión hacia consideraciones sobre la obra del puertorriqueño que lo vinculan a una peculiar práctica de escritura en el continente, eso que en un notable estudio reciente Julio Prieto ha dado en llamar «escrituras errantes» o «malas escrituras»:

«Las escrituras errantes son «malas escrituras» porque querrían ser algo más (o algo menos) que escritura: en ese algo más (o algo menos) se inicia el paso a una poiesis política —el inestable trazo por el que se abren las perspectivas de reimaginación de lo social así como de reposicionamiento de las prácticas artísticas».

Prieto ve marcas de esta tensión hacia una «poiesis política» en las malas escrituras en una amplia gama de manifestaciones estéticas surgidas de la ambivalencia propia de la modernidad latinoamericana, pero su atención se concentra en la literatura de Roberto Arlt, César Vallejo, José María Arguedas, João Guimarães Rosa y Néstor Perlongher, así como en la cinematografía de Glauber Rocha. Uno de los hallazgos teóricos más significativos del análisis de Prieto es la identificación de cierto «devenir iletrado» común a las escrituras errantes latinoamericanas, gesto que empuja estas escrituras a una dinámica tantálica con respecto a la «imaginación del otro». En palabras del crítico:

«Explorar el recorrido histórico de lo imposible que propone un “devenir iletrado” implica interrogar estas propuestas no sólo por lo que tienen de “salida de sí”, sino también, en un sentido muy específico, un proyecto de desterritorialización de lo literario: un devenir “plebeyo” y subalterno de la tradición culta, así como una particular reinscripción de las prácticas bajas y populares». (Prieto, 2016, p.26)

A todas luces, la escritura de Joserramón Melendes se halla inmersa en esa tensión común al devenir iletrado de las escrituras errantes de

Latinoamérica que subraya Prieto. Incluso el propio Melendes, al explicar su ortografía, parece intuir esa pulsión sociopolítica patente en el aporético acercamiento al otro:

«Los sectores populares que he leído mis textos ni notan la ortografía. La diferencia entre mi forma de transcribir el idioma y la popular es la regularidad. El privilegio en la atención de algunos de mis textos se debe a su difusión oral; no puedo decir que impliquen simpatía “oxigráfica”. La oficialidad intelectual acogió mi oxigrafía con desconocimiento, con miedo, con odio: Si le tambalea su edificio de seguridades y candados a la bes que le jode su reflejo fotomotor tan pavlovianamente cultivado, se entiende. Pero los mejores entienden que algo así». (Melendes, 1992, p.14)

Si bien ese cuerpo que Melendes denomina «sectores populares», y que supuestamente lee su escritura sin percatarse de lo ortográfico, no llega a definirse en el texto, es claro que esta igualación del habla popular y la grafía empleada por Melendes es una estrategia retórica que le permite legitimar una poética literaria al tiempo que adelanta un proyecto político definido. Dicho de otro modo, en la escritura de Melendes se puede apreciar una voluntad de ruptura a nivel lingüístico llamada a remarcar una ciudadanía cultural propia de Puerto Rico, eso que Juan Duchesne-Winter interpreta como «cierta lógica de acción anticolonial». (Duchesne-Winter, 2011, p.3)

La casa de la forma se publicó en 1986. Los ejemplares numerados y encuadernados a mano estaban muy lejos de la práctica de la edición en serie para el gran público. La portada y contraportada de cada uno de esos ejemplares artesanales se presentaba como un objeto artístico único; en ese sentido, Melendes parecería haber querido devolver a la obra de arte lo que Walter Benjamin entendía como su «existencia aurática». (Benjamin, 2003, p.49). La segunda edición de *La casa de la forma* (1997) intenta retomar ese sesgo anti moderno del libro-objeto con la repetición del

trabajo artístico en la encuadernación de los ejemplares.

¿En qué consiste la transgresión en *La casa de la forma*? Uno de los niveles de interpretación más evidentes tiene que ver con la singular ortografía que describía antes. Pero los antecedentes de esta manera de desestabilizar el lenguaje ya se habían visto, por ejemplo, en la poesía de Juan Ramón Jiménez, Vicente Huidobro y Oliverio Girondo. Melendes, sin embargo, propone a mi juicio una transgresión lingüística mucho más radical, puesto que su poesía intenta minar la autoridad de la escritura desde la materialidad del grafema. Para ello recurre a una escritura que simula una transcripción directa de la oralidad. En la carta-epílogo de Cintio Vitier a *La casa de la forma*, el crítico cubano entiende este aspecto de la poética literaria de Melendes del modo siguiente: «Pero Joserramón lo que quiere sobre todo es meter el habla en la escritura de tal modo que ésta se revele por ello mismo indestructible, hierática, incurablemente icónica y desde luego sin remedio egipcia». Se trata entonces de privilegiar la oralidad por encima de la escritura a través de una pretendida representación gráfica de esa oralidad.

Otra forma de explicar esta lectura de la poética de Melendes estriba en rastrear en *La casa de la forma* el itinerario de una subjetividad en proceso de fragua. El viaje de ese sujeto en construcción principia con la identificación del otro que habla como objeto de deseo y garantía ontológica. La identificación que ocasiona el viaje del sujeto genera una escritura caracterizada principalmente por inconsistencias, lapsus y quiebres del sentido. Con todo, si *La casa de la forma* es el espacio en que el viaje a la integración con el otro se manifiesta en una escritura de liberación, llama la atención de que la forma poética que se elige para ello sea el soneto, que desde Petrarca tipifica la rigidez estructural. Fiel al impulso hacia la comunión, propio de este inveterado archivo poético, en los textos de Melendes parecería perseguirse cierta fusión con el otro y su herencia, que en este

caso implica toda la tradición occidental, a la manera de lo postulado por el Pedro Henríquez Ureña de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928): «tenemos derecho a los beneficios de toda la cultura occidental» (Henríquez Ureña, 2013, p.171). En efecto, el archivo de sonetos que constituye el corpus de *La casa de la forma* describe un abigarrado organigrama. Melanie Pérez Ortiz lo entiende como un conjunto barroco: «[t]al vez barroca es la palabra que mejor describe la casa hecha de opuestos: lo sublime y lo profano, lo dicho y lo no dicho, las contradicciones» (Pérez Ortiz, 2011, p.3). Por su parte, Vitier recurre a un tono lúdico al describir semejante andamiaje intertextual: «El resultado es una suite, en principio infinita» (Vitier, 1997, p.216)

El catálogo de influencias que muestra el autor en sus textos revela una tradición elaborada de forma consciente a la manera del T.S. Eliot de «Tradition and the Individual Talent» (1919). La tradición personal que se atribuye Melendes es vasta; incluye a Mallarmé, Chaucer, el puertorriqueño Esteban Valdés, Vallejo, Neruda, Fray Luis de León, Huidobro, José Santos Chocano, Francisco Matos Paoli, Lezama Lima, Rimbaud, Mariano Brull, Rilke, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Borges, Baudelaire, Góngora, Gabriel Zaid, Homero, Demócrito, Darío, Keats. Una explicación precisa de esta dinámica aparece en el poema «El lector»: «Ser Góngora, ser Borges, ser Omero,/ ser lo que no se puede ser por sido;/ ser instantáneamente el rostro erbido/ de la sera perdida en bronses fieros». (Melendes, 1997, p.130)

Tan importante es el catálogo de fuentes en el proyecto de *La casa de la forma* que Melendes principia el texto con citas de Jorge Guillén, Chaucer y Jorge Suárez. Luego introduce un texto breve que parecería describir una «ars poética»: «Esto no son palabras: son pedasos de biento/ agrupados en torno de una sílaba de aire:/ el fulcro madre inmóvil i la trensa del ritmo,/ cabeza i trensa, ueco i agua: el verso es un pulpo». (Melendes, 1997, p.9). Ese

«fulcro madre inmóvil» que es la sílaba para el hablante lírico remite a la sonoridad de ésta como unidad de la lengua, sonoridad que apun-tala a su vez el ritmo del poema, simbolizado aquí en la metáfora de la «trensa». Esta imagen cercana a la idea de producción por su nexo con la manera en que se representa la secuencia genética sirve para condensar la modalidad heurística que el sujeto poético defiende como lo que impulsa la articulación del poema a partir del sonido.

Por otro lado, la imagen del pulpo para describir la naturaleza usurpadora del verso también podría reflejar la indefinición del sujeto que emprende la peregrinación, un gesto que fue ampliamente explorado en la poesía de la primera mitad del siglo XX, en particular en la obra de Vallejo y W.H. Auden, para quienes la experimentación con la forma del poema iba de la mano con la tentativa de plasmación de la turbia experiencia del sujeto moderno al nivel del contenido. Un buen ejemplo de lo anterior es el «Soneto de 16 sonetos», incluido en la primera parte de *La casa de la forma*. Este poema, que es en realidad una serie elaborada a partir de un texto de 1969, destaca contundentemente la precariedad de un sujeto en busca de definición. El «Poema a la luz», soneto de juventud que se establece como texto base, consiste de una descripción del anochecer en un barrio ciudadano, detalle que reafirma el espacio del arte a través del símbolo de la noche. En este poema, el territorio del arte aparece desde el primer verso: «Cae la noche».¹ Una vez conjurado este espacio se desarrolla la descripción del lugar que acoge al poeta. Los demás sonetos, la «Glosa a la sombra», funcionan a manera de comentario del material casi costumbrista del primer poema. Al modo de los ordenamientos rizomáticos descritos por Deleuze y Guatarri, cada uno de los versos del texto base origina otro soneto que elabora un verso tomado del primer poema. El primer soneto-glosa plantea la cuestión de la indefinición del sujeto que marca el ritmo temático de todo el conjunto:

CAE LA NOCHE

extensa sin tiempo y con espacio
(como mitad de ser para no ser);
siempre un siempre escondido en un aquí:
es posible ser todo y ser mitad.

Mañana cuando caiga de nuevo, así, cayendo
–¿mañana?, ¿cuándo?, ¿de nuevo?: ¿tiempo?;
¿o tan solo será, siempre, cayendo?
(¿siempre?: ¿tiempo?):

Yo, que miro, lo pongo;
[él no está.–

Movible en el espacio de mañana –yo digo–
con un eterno tiempo por cambiar de lugar:
es posible ser mitad y ser todo.

Cae la noche extensa, sin tiempo,
y digo cae, el verbo: digo el verbo:
la acción soy yo: lo inmóvil del ser cae por
[mí.
–(Soy mitad.)
(Melendes, 1997, p.25)

Llama la atención que este ejercicio de autoanálisis del sujeto poético se elabore de acuerdo a la ortografía normalizada que Melendes tanto critica. Al incluir en *La casa de la forma* un soneto de juventud el autor podría estar queriendo mostrar una idea de continuidad en su poética literaria, pero en todo caso esto sería aplicable a ese primer texto de 1969, no a los quince sonetos adicionales que funcionan como crítica y glosa de ese texto temprano. La pregunta que aflora de inmediato es por qué esos quince sonetos-glosa no están escritos según las reglas de la mala escritura defendida por Melendes. Este detalle revela una inconsistencia en el proyecto de escritura fonética que el autor reclama para *La casa de la forma*. Aun así, el poema antes citado muestra elementos importantes para adelantar la hipótesis de un sujeto en busca de concreciones. Ciertamente, el yo poético alcanza en el último verso del primer cuarteto y en el último del primer terceto lo que parecería

ser una certidumbre ontológica: «es posible ser todo y ser mitad», y luego: «Es posible ser mitad y ser todo» (Melendes, 1997, p.25). Enunciadas en clave de apotegmas, estos dos versos parecen aludir a un sujeto reconciliado con su mismidad, y más aún, a un sujeto que se reconoce vinculado a un ordenamiento de tipo cósmico, como en la analogía romántica del yo y el universo. No obstante, el último terceto viene a contradecir todo lo anterior. En esta especie de coda se llega a una conclusión totalmente distinta: «lo inmóvil del ser cae por mí./ –(Soy mitad.)» (Melendes, 1997, p.25). La plenitud no es alcanzada y el sujeto continúa en su indefectible búsqueda.

Vitier interpreta los quince sonetos-glosa de esta serie como una «suma imposible, rota en sus sumandos. Salvo el árbol de quenepa, todo está contaminado de imposible. Soneto marginado, ni siquiera proletario, con muchos hijos y nietos, todos con hambre de ser y de estar, de identidad. Prestidigitación, fenomenología, metafísica (física poética) de una postal de barrio» (Vitier, 1997, p.218). Se trata de una lectura sugerente en cuanto a que apunta a un rasgo de la voz poética que implica aires clasicistas, específicamente platónicos, que van más allá de la interpretación de estos textos poéticos para arrojar luz sobre la práctica intelectual y política de su autor. Lo que sugiere el comentario de Vitier sobre los sonetos de Melendes es en tal virtud una identificación del hablante lírico con lo que Jacques Rancière llama «poeta geólogo o arqueólogo»:

«El poeta nuevo, el poeta geólogo o arqueólogo, hace, en cierto sentido, lo que hará el sabio de *La interpretación de los sueños* [Balzac]. Éste plantea que no hay nada insignificante, que los detalles prosaicos que el pensamiento positivista desdeña o reduce a mera racionalidad fisiológica son signos en los que se cifra una historia. Pero también plantea la condición paradójica de esa hermenéutica: para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado». (Rancière, 2005, pp.50-51)

En *La casa de la forma* Melendes explota esta voluntad arqueológica que Rancière destaca

en el arquetipo del escritor al hacer del sujeto poético de sus textos un productor de mitos. Este hablante lírico que cartografía y nombra las cosas también se halla inmerso en una búsqueda incesante de concreciones. En «El poeta desata su nombradía» el sujeto parecería aceptar su indefinición como el requisito obligado de lo que parece traducirse en una metafísica del poema; dicho de otro modo, el poema se convierte en la única instancia de plenitud: «Si alguna bes visita lo qe e escrito/ de todo lo que tube (o tubo) i pasa,/ puede qe se conserbe este soneto» (Melendes, 1997, p.59). La permanencia de la palabra escrita como resultado directo de la condición de indefinición del sujeto activa otra forma de ansiedad en el yo poético. Ahora no se trata solo de la situación irresoluta de su subjetividad, sino de que esa misma condición reclama una productividad casi inapelable. «Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar» (Blanchot, 1992, p.21), sostiene el Maurice Blanchot de *El espacio literario*. El sujeto de la poesía de Melendes parecería refrendar este aforismo: «Afuera el mundo bibra su aposento/ como si fuera su asiento el qe bibrara/ I en todo esta pasión de nube rara/ de aprisionarlo todo: Lo qe cuento» (Melendes, 1997, p.185). La cita anterior pertenece a la quinta parte de *La casa de la forma*, titulada «La casa de la forma (teoría)». En esta sección Melendes ubica textos en los que se ejercita una tentativa de explicación de su poética, la cual termina revelando el cariz contradictorio de dicho proyecto en lo tocante a forma y fondo. Las restantes tres estrofas de este soneto condensan la peculiar aporía del hablante lírico:

No ai brida que se atreba, el esperpento
me amaga, atisa, sierra toma cara.
I la esperansa mía no se para
como un castiyo maldito i succulento

¿Adónde iré qel tiempo me repuje,
me orade, me someta, me sonsaque,
sin esta eternidá, sin este buje?

Lo muerto que me tiene no es cosa qe
plasca solo: condena es este empuje.
Mi mano planta un bosque de estoraqe.
(Melendes, 1997, p.185).

Al nivel de la forma, la rigidez de la estructura estrófica del soneto clásico contrasta con la singularidad de la escritura fonética, efecto que podría subrayar una iconoclastia triunfante. Sin embargo, el análisis también muestra que el sujeto asume cierto impulso de concreción a sabiendas de la futilidad de su empeño. Registrar en la palabra poética ese fracaso apunta a una actividad imposible de contener, puesto que parecería estar marcada por una pulsión de naturaleza ontológica: «la esperansa mía no se para/ como un castiyo maldito i succulento». La esperanza que presenta la voz poética recuerda la teorización de este concepto en la obra de Ernst Bloch, para quien el «presentimiento de la esperanza» (Bloch, 2007, p.183) es inherente a lo que denomina la «función utópica» del sujeto de la razón moderna:

«[E]s la función utópica la única función trascendente que ha quedado y la única que merece quedar: una función trascendente sin transcendencia. Su asidero y correlato es el proceso que aún no ha dado a luz su contenido más inmanente, pero que se halla siempre en curso. Un proceso que, en consecuencia, se encuentra él mismo en la esperanza y en el presentimiento objetivo de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser, en el sentido de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser-lo-que-debiera». (Bloch, 2007, p.183)

En el soneto de Melendes también es patente la consonancia de la esperanza que expresa la voz poética con ese estado de «optimismo militante» (Bloch, 2007, p.183) que es la función utópica para el pensador alemán: «I en todo esta pasión de nube rara/ de aprisionarlo todo: Lo que cuento» (Melendes, 1997, p.185). Esta idea se expande en el tercer soneto de la serie «Afuera», en el cual la voz poética reconoce la dificultad inherente a la conciencia de la esperanza:

«Es difisil dudar de la materia,/ es difisil morir de la otredá,/ es difisil tener cualquier edá/ que la propia, i es difisil la arteria/ de las cosas torser, la fuerte feria/ de fieras y payasos y equilibrios» (Melendes, 1997, p.186). El impulso anafórico que establece el ritmo de estos versos procura subrayar la marca volitiva del sujeto aun en trance de desaparición, un gesto similar al de la voz agónica del hablante lírico en la poesía de Vallejo. Asimismo, el sujeto de la poesía de Melendes realiza un elogio de la dificultad como móvil de la actividad creativa. El tercer «Soneto de otoño» comienza repitiendo los preceptos de Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima en torno a la dificultad como punto de arranque del acto literario:

Lei de mi berso es evitar lo fásil:
forjar en un diamante una qimera.
(Que gustara al futuro o a las fieras
me tiene sin cojones.) En bolátil

persebsión -qe ni el sueño te asegura-
cojer un par de sílabas al buelo
i, desde la raíz de tus abuelos,
rebentar para fruta la montura.

(mi biejo si no entiende es cosa suya.
De todas formas, la cosa no es tender
ese puente fatídico: entender.

Lo contrario: una fruta qe enguya
como una fruta beya !a qué supiera!
forjar en un diamante una qimera).
(Melendes, 1997, p.177).

Tal parece que para la indefinición del sujeto queda la materialidad del decir poético como forma de comunicación con la alteridad, algo en lo que el propio Melendes ha indagado en diálogo con Ángel Darío Carrero: «[e]l compromiso fundamental con el lenguaje como el lugar del sentido y de la comunicación –y la comunicación es el amor– es la poesía» (Carrero, 2010, p.3). Con esta afirmación Melendes se acerca a

las visiones de Alfredo Bosi en torno al oficio poético:

«El trabajo poético es a veces acusado de ignorar o suspender la praxis. En verdad, es una suspensión momentánea y, bien pensadas las cosas, una suspensión aparente. Proyectando en la consciencia del lector imágenes del mundo y del hombre mucho más vivas y reales que las forjadas por las ideologías, el poema enciende el deseo de otra existencia, más libre y más bella. Y aproximando el sujeto al objeto, y el sujeto a sí mismo, el poema ejerce la alta función de suplir el intervalo que aísla a los seres. Otro blanco no tiene en mira la acción más enérgica y más osada». (Bosi, 2010, p.24)

En *La casa de la forma*, unos versos de «AQÍ CABE UN SONETO, JUSTO: CUENTE» remarcan con contundencia esa pulsión comunicacional de la poesía que identifica el crítico brasileño: «No tengo otro/ remedio qel soneto i qe lo otro» (Melendes, 1997, p.183). El sujeto enfrenta una situación en la cual, para llegar al otro, precisa de la materialidad de la forma poética. Pero lo paradójico es que esa materialidad que le regala el soneto no se traduce en garantía de plenitud. Así las cosas, el sujeto persiste en su indefinición: «Mi bida se a basiado de sentido/ se a yenido de formas, resipientes/ sin contenido i se an creído su suma/ un nuebo contenido continente./ yo no soi nadie ya, yo no soi nadie./ Solo qedan las palabras de desirlo» (Melendes, 1997, p.161). Es evidente que el poema que debiera ser remedio termina siendo el espejismo de esa cura. El hablante lírico en la obra del puertorriqueño procura, como sugería Gombrowicz de la poesía, «abrir las ventanas de esta hermética casa y sacar sus habitantes al aire fresco» sacudiendo «la pesada, majestuosa y rígida forma que los abruma» (Gombrowicz, 2009, p.23). Pero, como se vio, este afán de revivificación comporta un viaje que el sujeto de la poesía de Melendes no alcanza a completar, si bien persisten las huellas inequívocas de su accidentado desplazamiento semiótico y político.

Referencias

- Acosta, Q. (1998). La casa de la forma: entrevista con el escritor puertorriqueño Joserramón Melendes. *El fémur de tu padre*. Consultado el 23 de octubre de 2000 en www.stanford.edu/~sanmiguel/f...vistas/chemelendes/chemelendes.html
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bloch, E. (2007). *El principio de la esperanza* (1). Madrid: Trotta.
- Bosi A. (2010). Poesía-resistencia *La Habana Elegante* 48, 1-25. Consultado el 3 de marzo de 2017 en www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Symposium_Bosi.html
- Carrero, A. Armados de poesía: entrevista a Joserramón Melendes y Gioconda Belli, dos grandes poetas ligados al ideario de la emancipación (2010, 10 de octubre). *El Nuevo Día*. Consultado el 24 de marzo de 2017 en www.elnuevodia.com.
- Duchesse-Winter, J. El doble del bárbaro (2011, 4 de noviembre). *80grados*. Consultado el 29 de marzo de 2017 en www.80grados.net/el-doble-del-barbaro.
- Gombrowicz, W. (2009). *Contra los poetas*. Madrid: Sequitur.
- Henríquez Ureña, P. (2013). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión. Obras completas*, vol. 7, 141-267. Santo Domingo: Editora Nacional.
- Melendes, J. *La casa de la forma* (1997). San Juan de Puerto Rico: QeAse.
- Melendes, J. Transcripción y oralidad (1992, 10-16 de julio). *Claridad*, 22-23.
- Navarro, F. La poesía es el laboratorio del lenguaje (2013, 1 de marzo). *El Post-Antillano*. Consultado el 28 de marzo de 2017 en www.elpostantillano.net
- Pérez Ortiz, M. La casa, el calabozo y el héroe que regresa (2011, 11 de noviembre). *80grados*, 1-4. Consultado el 29 de marzo de 2017 en www.80grados.net/la-casa-el-calabozo-y-el-heroe-que-regresa, consultado el 29 de marzo de 2017
- Prieto, J. (2016). *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Ramos-Collado, L. «Joserramón Melendes, Che, en su homenaje» (2014, 16 de abril). *Bodegón con teclado*. Consultado el 14 de marzo de 2017 en www.bodegon-conteclado.wordpress.com
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante.
- Vitier, C. (1997). Entrada a *La casa de la forma*. Epílogo, 214-219. Joserramón Melendes, *La casa de la forma*. San Juan de Puerto Rico: QeAse.

Nota

¹Joserramón Melendes, *La casa de la forma*, [n.19], p.176.



Néstor E. Rodríguez

Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Toronto. Ha publicado *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2005), *La isla y su envés: representaciones de lo nacional en el ensayo dominicano* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003), *Crítica para tiempos de poco fervor* (Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2009) y la antología *Isla escrita: poesía de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana* (Madrid: Amargord, 2018).

Narrativas de la memoria en el Caribe hispano

Narratives of memory in the Hispanic Caribbean

Emilia Pereyra

Miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua,
del Ateneo Insular y de la Asociación de Escritores del Caribe.

Emiliapereyra@gmail.com

Fecha de recibo: 17 de septiembre de 2018

Fecha de aceptación: 26 de septiembre de 2018

Favor de citar este artículo de la siguiente forma:

Pereyra, E. (2018). Narrativas de la memoria en el Caribe hispano.

AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Vol. 63. Número 3, julio-diciembre 2018. Santo Domingo: Amigo del Hogar.

RESUMEN

En el Caribe hispano existe desde antaño una marcada tendencia a crear narraciones literarias, basadas en acontecimientos documentados por la historia, en distintas etapas del desarrollo de las naciones. Indudablemente esto demuestra el interés de diversos escritores en examinar el pasado para proyectar al público visiones complementarias y puntos de vista particulares de los sucesos y apuntalar los rasgos identitarios de las culturas de sus pueblos. A la vez, al ser publicadas, algunas obras suelen provocar controversias y cuestionamientos de parte de quienes procuran encontrar en las narraciones manifestaciones fehacientes de sucesos pretéritos, pretensión que se contrapone a algunos de los propósitos de la creación literaria.

Palabras clave: Caribe hispano, controversias, cuestionamientos, cultura, escritores, ficción, historia, memoria histórica, narrativa, novela, pasado.

ABSTRACT

In the Hispanic Caribbean there has been a marked tendency to create literary narratives, based on events documented by history, at different stages of the development of nations. Undoubtedly this shows the interest of various writers in examining the past to project to the public complementary visions and particular points of view of the events and to prop up the identity features of the cultures of their peoples. At the same time, when they are published, some works usually provoke controversies and questions on the part of those who try to find in the narratives reliable manifestations of past events, a claim that is opposed to some of the purposes of literary creation.

Keywords: Culture, controversies, fiction, Hispanic Caribbean, historical memory, history, narrative, novel, past, questions, writers.

En diversas ocasiones se han generado controversias sobre novelas acerca de acontecimientos asentados en la historiografía, las tradiciones orales y las leyendas y se han expresado cuestionamientos de parte de quienes exigen reconstrucciones precisas y hasta fidedignas de los sucesos, lo cual no es posible lograr en materia literaria y es un ideal inalcanzable incluso en los campos de la historia y el periodismo.

Las disímiles (y a veces contradictorias) interpretaciones generadas a partir de las lecturas de obras inspiradas en la memoria histórica motivan a la reflexión en torno a las funciones de la narrativa, que si bien apela a la libertad también debe lidiar con los constreñimientos impuestos por las cronologías de los sucesos ya conocidos y no puede renunciar a la exploración creativa, precisamente uno de los pilares en que se asienta la producción literaria.

A propósito, Frauke Gewecke (2001) ha escrito:

«La novela histórica como género híbrido participa tanto del discurso histórico como del ficcional o literario, y es justamente la tensión entre referencialidad e imaginación que se desprende de ello, la que provoca una cierta ambivalencia en la recepción, la cual depende no sólo de la fuerza persuasiva del autor, sino también del conocimiento previo del lector».

No obstante, pese a los escauceos que suelen producirse cada vez que se publica una novela histórica o basada en sucesos del pasado casi siempre la obra es bien acogida por un amplio público, que busca recrearse y aprender de este tipo de narrativas que gozan de gran popularidad en todo el mundo.

Se ha reconocido que el origen de la novela histórica se encuentra en el romanticismo, florecido en Europa, donde sobresalieron *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas, *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, *Ivanhoe*, de Walter Scott, y *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós, una monumental colección de cuarenta y seis novelas históricas redactadas entre 1872 y 1912, divididas en cinco

series sobre la historia de España, desde 1805 hasta 1880.

Pero varias narraciones de carácter histórico se concibieron desde la primera mitad del siglo XIX, en América. Una de ellas es la novela *El Periquillo Sarmiento*, de José Fernández de Lizardi, publicada por primera vez en 1816. Se trata de una sátira sobre un personaje pintoresco de origen popular de finales de la dominación española en México.

También vieron la luz otras novelas históricas, como *La novia del hereje* o *La Inquisición en Lima*, de Vicente Fidel López, publicada como folletín en 1846. La obra está poblada de personajes históricos, entre ellos el virrey Francisco de Toledo, el arzobispo Megrovejo, Sarmiento de Gamboa y el corsario inglés Francis Drake.

Se produjeron otros títulos como *La hija del hereje*, del mexicano Justo Sierra O'Reilly, *Gonzalo Pizarro*, del mexicano Manuel Ascencio Segura, y *Huayna Capaz y Atahualpa*, del colombiano Felipe Pérez.

Igualmente, la brutal conquista de México inspiró varias narraciones, entre las que se destaca la novela *Guatimozín* (1846), de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, protagonizada por Moctezuma y Hernán Cortés.

Del mismo modo fue publicada *Los mártires de Anáhuac* (1870), de Eligio Ancona, que sigue las campañas de Cortés y su lucha con Xitotécatl. Es esta una novela efectista en el tratamiento de los incendios y la descomunal matanza de los nativos.

En el siglo XIX en los territorios del Caribe hispano (hoy República Dominicana, Cuba y Puerto Rico) se escribieron varias novelas basadas en sucesos remotos, como fueron *Antonelli* y *Cecilia Valdés*, de los cubanos José Echeverría y Cirilo Valverde, respectivamente, y *Enriquito*, del dominicano Manuel de Jesús Galván.

Tiene gran importancia que el ámbito caribeño cuente con una amplia constelación de autores que se han dejado cautivar por sucesos de antaño. Alejo Carpentier (1984), el celebrado

novelista cubano, se refirió al amplio espectro temático ofrecido por el perímetro isleño y sus ricas historias. A propósito, el autor de *El reino de este mundo* escribió:

«El mundo del Caribe está lleno de personajes universales en la historia y universales en la historia de América. Aquí no solamente nos encontramos con la sombra de la emperatriz Josefina, sino que en una pequeña isla llamada María Galante nació Madame de Maintenon, la última esposa de Luis XIV, a la que se debió la revocación del Edicto de Nantes que determinó la expulsión de los protestantes de Francia y el comienzo de una guerra fratricida».

Por encima de las reacciones, positivas y negativas que las obras suscitan, consideramos que tiene gran valor para la cultura y el afianzamiento de las identidades de nuestros pueblos que diversos autores, en diferentes etapas del desarrollo literario caribeño, hayan encontrado inspiración en el pasado, con lo cual contribuyen a aumentar los registros que han ido dejando las sociedades, sus héroes y antihéroes, y que son parte de nuestros bienes culturales en materia literaria y bibliográfica.

En las últimas décadas varios personajes han sido inscritos en la novelística caribeña, trascendiendo los esbozos de la historia, como ha sucedido con el dictador Rafael Leónidas Trujillo, el conquistador de Puerto Rico Ponce de León, el almirante Cristóbal Colón y otras figuras del recién pasado siglo XX, como las hermanas Minerva, Patria y María Teresa Mirabal, heroínas de las luchas antitrujillistas, Manolo Tavárez Justo y otros.

Novelas históricas dominicanas

En la República Dominicana existe una nutrida bibliografía de novelas acerca de personajes y temas pretéritos, aunque todavía permanecen al margen de la literatura protagonistas de varias etapas y acontecimientos relevantes, lo que podría atribuirse al enorme esfuerzo intelectual y creativo que demanda la novela histórica, la cual requiere además establecer un diálogo profundo

entre el pasado y el ahora, desde el cual hay que escribir desafiando en ocasiones la linealidad de los sucesos reales, tomando en cuenta los modelos literarios establecidos y asumiendo el reto de renovar la expresión literaria.

La novelística histórica criolla tiene un significativo referente en *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván. La narración, considerada una gran novela indigenista del Nuevo Mundo, destaca el protagonismo del alzado Enriquillo, el bizarro indio de Quisqueya, y hace una descripción de la matanza de Jaragua, ordenada por el gobernador Nicolás de Ovando, una de las figuras señeras de la empresa colonizadora de España en América.

Con este extenso relato, Galván se hizo merecedor de elogios de José Martí, incluidos en una de las primeras ediciones de la obra en la década de 1880. El libertador y escritor cubano expresó el deleite que le causó la lectura de *Enriquillo* y animó a su autor a continuar escribiendo obras como esa.

No obstante, en su emblemática obra, Galván pinceló un héroe idealizado bajo la lumbre del romanticismo, que no proyectó toda la realidad sobre el protagonista, sus coetáneos y su entorno, en el que se batió en un ambiente inmisericorde.

Además, en tierras dominicanas se han divulgado otras novelas acerca de episodios históricos como son *Rufinito*, *Alma dominicana* y *Guanuma*, de Federico García Godoy; *Baní o Engracia* y *Antoñita*, de Francisco Gregorio Billini; *La sangre*, de Tulio M. Cesteros; *Over*, de Ramón Marrero Aristy y *Las devastaciones*, de Carlos Esteban Deive, entre otras.

En la trilogía de García Godoy, se plasman personajes de la historia nacional como base de los relatos, aunque los caracteres principales no corresponden exclusivamente a figuras relevantes. Sin embargo, el autor refleja en sus páginas las refriegas del pueblo y los contextos sociales y políticos. Verbigracia, en *Guanuma* varios personajes históricos aparecen en roles secundarios, entre los cuales el de Pedro Santana es el

de mayor preeminencia. Respecto a esta novela, Manuel Rueda escribió que en cuando a las interpretaciones históricas, «se observa una clarividencia y lucidez expositiva que asombran y sobre todo una comprensión de los elementos sociales en juego, que para su clase y su tiempo resultan avanzadas en extremo y de gran penetración».

En *Baní* o *Engracia* y *Antoñita*, Billini sustenta su narrativa en un estilo costumbrista, bajo el tamiz del romanticismo, y reconstruye el comportamiento político y social de los banilejos del siglo XIX.

En su clásica novela *La sangre*, *Cesteros* hace galas de un virtuosismo literario y pinta un retrato sobresaliente por su fidelidad a la historia, al comportamiento social y a la huella del dictador Lilís, al que ausculta política y psíquicamente, en párrafos como el siguiente:

«Es un sátiro. En la capital mantiene dieciocho mancebas, amén de las aventuras que la miseria y el temor le proporcionan y de las hetairas puertorriqueñas. No conquista, compra. Blancas, mulatas, negras, de distintos países las posee. De París le han provisto una doncella, y ante su vientre fecundado él dice riendo que necesita un hijo blanco para meterlo a cura. El ridículo de un cuerno, lo cobra con la muerte; cree mantenerse vigorosa merced a inyecciones de Brown Sequard y a pociones copiosas de Elixir Godineau. Al crepúsculo pasea en coche por la ciudad y lo mismo visita a un diplomático o familia principal o interviene en el milagro de una histérica o platica con una de sus barraganas, como prepara un fandango para que sirva de ambiente propicio al asesinato que a la media noche, bajo su inspección, cometerán los serenos en persona que le estorba».

En cuanto a *Over*, narrativa del siglo XX, si bien no puede argumentarse que Ramón Marrero Aristy delineó el cosmo absoluto de lo sucedido con los cortadores de caña del Este, en la era de Trujillo, uno de sus grandes logros fue hacer un estremecedor relato de las penurias de los trabajadores de los ingenios, a través de Daniel Comprés, el personaje principal, y de muchos otros caracteres que circulan por las páginas de esta

novela que sigue estremeciendo, pues transmite con efectividad el sufrimiento humano y la dimensión de una barbarie que no ha podido transferir la historia con semejante dramatismo. Y es que este relato de la caña, matizado por la ficción, se fundamenta en el realismo social para ofrecer su mirada penetrante y abarcadora sobre una etapa crítica de la vida dominicana.

Estudiando los amplios horizontes creativos ofrecidos por los hechos del pasado, el narrador y crítico literario José Alcántara Almánzar ha destacado la estrecha relación existente entre la novela dominicana y la historia.

En ese sentido argumentó:

«De hecho, novelas más conocidas y difundidas dentro y fuera del país confirman esa vinculación. *El Enriquillo* (1882), de Manuel de Jesús Galván, y *Baní, Engracia o Antoñita* (1892), de Francisco Gregorio Billini, constituyen dos ejemplos de la preocupación de los escritores dominicanos por reconstruir de forma novelada ciertos momentos de su historia y algunos aspectos de sus costumbres».

Max Henríquez Ureña difundió unas historias noveladas, con el título de *Episodios dominicanos*, similares a que divulgó Benito Pérez Galdós, en España bajo el título de *Episodios nacionales*. Dentro de la serie de Henríquez Ureña se encuentran *La conspiración de Los Alcarrizos*, *La independencia efímera*, *El arzobispo Valera* y *El ideal de los trinitarios*, que ofrecen miradas complementarias a los discursos historiográficos sobre estas etapas decisivas de las luchas independentistas. En esencia, las historias noveladas se refieren al período anterior a la proclamación de la independencia nacional, en el 1844.

Respecto a esas obras publicadas en el pasado siglo XX, el historiador Frank Moya Pons (2009) explicó las intenciones que tuvo Max Henríquez Ureña. «...le escuché decir en varias ocasiones que lo que Pérez Galdós había escrito, y él quería escribir también, no era novelas históricas, sino “historias noveladas”», escribió.

Además de su enorme valor histórico, a través de estas obras de Henríquez Ureña recibimos

informaciones complementarias que permiten avizorar importantes aspectos de la cotidianidad, las costumbres, los comportamientos y el lenguaje predominantes en ese tiempo crucial para la conformación de la nacionalidad dominicana.

Por otra parte, una de las etapas que más ha atraído la atención de la novelística insular y extranjera sobre el país ha sido la larga y fiera dictadura de Trujillo. La dominico-estadounidense Julia Álvarez, que emigró en la infancia a Estados Unidos, en plena satrapía, recoge parte de la atmósfera de la satrapía en su novela *El tiempo de las mariposas*, enfocada en las heroínas Patria, María Teresa y Minerva Mirabal, asesinadas por órdenes del dictador en el 1960, en la carretera de Puerto Plata, en República Dominicana, cuando regresaban de visitar a sus esposos encarcelados. La narradora hace su relato partiendo de la realidad, pero a la vez recurriendo constantemente a la ficción.

Otros narradores nativos y extranjeros, tales como Manuel Rueda, Enriquillo Sánchez, Efraim Castillo, Marcio Veloz Maggiolo, el español Manuel Vásquez Montalbán y el peruano Mario Vargas Llosa adscribieron en obras suyas de tintes históricos los avatares de diversos personajes, de la realidad y la ficción, que sucumbieron a las embestidas de la autocracia de Trujillo.

Una de las obras mejor logradas es *Galíndez*, en la que Vásquez Montalbán entreteje elementos de ficción con hechos conocidos del asesinato del vasco Manuel de Jesús Galíndez, por órdenes de «El jefe».

El propio Vásquez Montalbán contó que oyó hablar por primera vez de Galíndez cuando estudiaba en la universidad en 1956. Se le quedó grabado el recuerdo de que su coterráneo había sido secuestrado y conducido a la República Dominicana. Durante años fue acopiando y leyendo material informativo sobre el crimen y se propuso escribir una «historia inventada», a medio camino entre la verdad y la ficción.

Mucho tiempo después Vargas Llosa, premio Nobel de Literatura 2010, abrevó en la me-

moria histórica para escribir algunas obras literarias como *La guerra del fin del mundo*, y *La fiesta del chivo*, sobre el complot y el asesinato del dictador Trujillo, obra muy celebrada en diversos países, pero que en la República Dominicana causó acerbas críticas por la libertad creativa usada por el autor en la reconstrucción de los sucesos ampliamente divulgados por la historia escrita por nacionales y extranjeros.

Al referirse a la controversial obra, el crítico Joaquín Marco (2000) expresó:

«Mario Vargas Llosa ha vuelto a la novela histórica, al análisis de las perversidades de las dictaduras (como ya hiciera en su magnífica *Conversación en la Catedral*) y en esta ocasión con el arte acumulado tras su ya extenso periplo novelesco. El resultado ha sido una novela espléndida, que habrá de situarse entre lo mejor que ha dado su innegable talento».

En su relato, el autor de *La ciudad y los perros* introdujo un personaje de ficción, Urania Cabral, que regresa a la República Dominicana, después de una larga permanencia en los Estados Unidos, para visitar a su padre, el doctor Agustín Cabral, caído en desgracia a finales de la dictadura y físicamente inválido e incapaz de hablar. Si bien se le ha criticado esta licencia literaria a Vargas Llosa, Marco recalcó que el autor supo combinar los elementos de modo que «la acción se forma trepidante».

Vargas Llosa indagó sobre la temática consultando libros y documentos en el Archivo General de la Nación de la República Dominicana e hizo numerosas entrevistas a testigos de excepción de los hechos e investigadores del tema, aunque aderezó su narrativa con recursos de la imaginación, que le permitieron crear algunos personajes de ficción como la mencionada Urania, que de acuerdo a la trama fue violada por el dictador.

A juicio del periodista Carlos Alberto Montaner (2000) *La fiesta del Chivo* no es solo una novela de misterio sobre la secreta desgracia personal ocurrida a la protagonista.

Además, el periodista y escritor cubano argumentó:

«Se trata de una combinación de géneros narrativos. Es también una novela de aventuras: la trágica aventura de un grupo de jóvenes que deciden matar al dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo. Cómo lo hicieron, cómo prepararon el atentado, qué ocurrió con cada uno de ellos. Por supuesto que son hechos históricos y Vargas Llosa no se aparta sustancialmente de ellos, pero los cuenta como un gran reportaje en el que concurre otro género novelístico: el psicológico. *La fiesta del Chivo* es, acaso por encima de todo, una gran novela psicológica»...

Según Montaner, el libro levantó las mayores polémicas en Santo Domingo, porque los dominicanos se empeñaron en leerlo como un texto de historia, sin advertir que se trata de una obra de ficción anclada en la realidad, en hechos que ocurrieron, pero en los que resulta más importante lo que Vargas Llosa añade, lo que inventa o matiza que lo ocurrido en realidad.

En efecto, uno de los más severos enjuiciadores de la novela fue el crítico literario dominicano Pedro Conde (2000), quien señaló que desde las filas del trujillismo el libro fue descalificado por sus inexactitudes, por sus infundios, por sus calumnias contra personajes «tan lánguidos, tan leves, tan sublimes como el doctor Joaquín Balaguer, el doctor que ha hecho del cinismo un arte», lo que a su juicio hay que celebrarlo.

Y resumió los principales señalamientos hechos sobre la novela arguyendo: «Una parte considerable de la crítica se ha expresado en el mismo sentido: falta de rigor, falta de apego a la verdad, mezcla de ficción y realidad, deformación de la historia».

A juicio de Conde, tan pesada es la crónica y, en particular su deuda con el escritor Bernard Diederich, que a ratos pone en peligro la narración.

El dominicano continuó arguyendo:

«A ratos la narración es apenas una versión novelada de *La muerte del chivo*, de la cual la separa una palabra en el título. Numerosos personajes que figuran con títulos, rangos, apodos, nombres y apellidos provienen directamente de las páginas de Diederich (del libro *Trujillo: la muerte del dictador*) arrancadas de

cuajo, sin mediación del estro novelesco, para decirlo así, en forma pedante».

Sin embargo, de acuerdo al escritor y crítico literario dominicano Matos Moquete (2009), quien sí aprecia la obra de Vargas Llosa, la novela dominicana se ha liberado, definitivamente, del tutelaje del historiador y ahora tiene todas las posibilidades para usar los hechos históricos como materia prima, sin encasillarse en la novela histórica, haciendo arte, divertimento, pastiche y «cuantos inventos» considere útiles para la literatura.

Y abundó Matos Moquete:

«Vargas Llosa pudo con esa obra, como no lo ha hecho ningún autor dominicano actual, divulgar internacionalmente a través de idiomas y medios artísticos diversos el anacronismo de ese tipo de régimen, y poner en alto el sacrificio y el heroísmo del pueblo dominicano para deshacerse de esa tiranía».

Pese a la controversia que sigue causando *La fiesta del chivo* en los ambientes intelectuales, permanece como la novela más exitosa de la dictadura trujillista, tema que sigue gravitando en la creación literaria, como continúa seduciendo a los investigadores de la historia, probablemente porque dentro de los déspotas criollos y latinoamericanos es Trujillo la personalidad más avasalladora, atrayente y mitificada, la que ha gravitado por más tiempo y la de mayor influencia incluso en los contextos sociopolíticos y culturales actuales.

Otro personaje de la historia inscrito en la narrativa es la educadora y poetisa Salomé Ureña, quien tuvo gran influencia en el ambiente literario y educativo del siglo XIX y ha entrado con fuerza en la creación novelística, a través de los narradores Manuel Salvador Gautier, Rafael García Romero y Julia Álvarez.

Las posibilidades de delinear el mundo íntimo de Salomé y sus familiares se ensancharon después de la publicación del *Epistolario de la familia Henríquez Ureña*, en el 1994, por la entonces Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos (hoy Ministerio de Educación).

En relación a esta valiosa publicación el crítico literario José Rafael Lantigua (2015) escribió:

«Es todo un siglo el que se muestra en estas cartas y es toda la vida azarosa de una familia trashumante, compuesta por tres hombres y dos mujeres sobresalientes, excepcionales, la que se recoge en estas cuatrocientas cartas inéditas, que algunos quizás erróneamente hubieran aspirado a que no se publicaran, pero que si algo ayudan a confirmar las mismas es la grandeza, sobre las demás grandezas del resto de la familia, de los dos más excelsos y puros: Salomé y Pedro».

Dejándose cautivar por el pasado sumergido, Gautier pergeñó *Serenata*, en la que recreó determinados ambientes sociales y exploró el alma de un clan de gran importancia social y cultural.

En la novela *En el nombre de Salomé*, Julia Álvarez (2002) indagó sobre la existencia, los ideales y padecimientos de la lúcida maestra y poetisa, de su hija Camila Henríquez y otros miembros de su familia, núcleo intelectual que dejó huellas perenes en la educación y la cultura dominicanas.

Álvarez contó que para escribir esta novela trabajó durante tres años en la investigación y después dejó la tiranía de los hechos para convertirla en ficción y escribirla, porque un novelista se interesa por la verdad de acuerdo con el personaje, mientras que la historia se interesa por los hechos duros.

Otra novela sobre la familia Henríquez Ureña es *Ruinas*, del escritor Rafael García Romero, sobre la que Matos Moquete (2007) expresó:

«Es una interesante y breve novela apoyada en la vida de los Henríquez Ureña... con esmerado dominio del arte de narrar, Rafael García Romero nos presenta a Salomé Ureña en todo su proceso de desplome emocional hasta el momento de su muerte. Narrar la historia desde la perspectiva de Max Henríquez Ureña nos parece muy atinado por lo eficaz».

Juan Pablo Duarte, héroe independentista, forma parte de los personajes de la narrativa dominicana, pues concitó el interés literario de los

escritores Manuel Salvador Gautier y Avelino Stanley.

Anteriormente Joaquín Balaguer escribió *El Cristo de la libertad*, obra de carácter biográfico, que a pesar de que se fundamenta en hechos comprobables contiene una gran carga subjetiva y algunos elementos de ficción, con los que mitifica al patriota. Al describir el encuentro del joven Duarte con Ramón Santana, a fin de solicitarle apoyo para la lucha independentista, sin ambages Balaguer «ficciona» al narrar:

«Las pupilas terriblemente escudriñadoras del hacendado han descubierto la grandeza moral y el coraje del viajero que ha venido de improviso a su estancia para solicitarle su concurso en favor de una empresa sobremana arriesgada. No podía existir el menor asomo de engaño en aquel hombre de pensamientos puros y de palabra cálida que se tendría como un puente entre él y quien lo escuchaba para crear entre ambos un sentimiento de confianza instintiva».

El dramaturgo Franklin Domínguez también fue atraído por el recuerdo del prócer y escribió la obra teatral *Duarte: fundador de una República*, estrenada en 1976, y creó *Duarte entre niños*, obra dramática para infantes, en la que inevitablemente mezcla realidad y fantasía.

El Duarte inspirador de la novela *Dimensionando a Dios*, de Gautier, es el joven que vivió en Barcelona, de 1829 a 1831. Basado, pues, en hechos reales y supuestos, Gautier presenta a un criollo dinámico y entusiasmado, que vuelve a Santo Domingo dispuesto a emprender la lucha independentista contra la dominación haitiana (1822-1844). Conscientemente, el premiado escritor recurrió a la imaginación para darle consistencia a una trayectoria llena de interrogantes que no ha podido satisfacer la historiografía sobre el tiempo vivido por el futuro prócer en España.

De manera particular, llama la atención la novela de Stanley, publicada en el 2012 con el título *Dulce esperanza de la patria, vida de Juan Pablo Duarte*. Esta novela breve es narrada por Rosa y Francisca, dos estudiantes que tienen la tarea de escribir un ensayo sobre la vida y obra del prócer.

La narración de Stanley es una mezcla del pasado y del presente, de la realidad y la ficción, tamizados por las percepciones de las dos muchachas postmodernas, quienes con su manera de expresarse transmiten los modismos del español dominicano actual y expresiones de la vida cotidiana impactada por el uso de las nuevas tecnologías de la comunicación.

Las voces narradoras se entrecruzan con el juramento trinitario, los testimonios de Rosa Duarte, hermana del patricio, los mensajes electrónicos, chateos y *tuits* de Rosa y Francisca. Una mixtura que coloca la historia del héroe en la esfera de la modernidad y de la transgresión narrativa.

Manuel Aurelio Tavares Justo, héroe de las luchas antitrujillistas, también ingresó a la novelística como personaje principal en *Manolo*, de Edwin Disla, ganadora del Premio Nacional de Novela 2007.

La obra de Disla es desmificadora, ya que examina los hechos protagonizados por el Manolo de Las Manacles y del 14 de junio y muestra sus debilidades. El escritor contravino la llamada «verdad histórica» prefijada sobre el malogrado héroe y se adentró en aspectos inexplorados de su existencia, indagando en las interioridades del personaje y develando intimidades intocadas por la historia.

Acerca de esta obra el crítico literario Diógenes Céspedes (2008) opinó:

«La novela de Disla ofrece ese entramado y las respuestas sobre aquel gran fracaso del cual no se levantará de aquí a un siglo la revolución, no ya socialista como la soñaron los catorcistas en armas en 1963, sino los burgueses dominicanos incapaces de fundar un Estado nacional».

Cuba y la narrativa histórica

Tal como ha ocurrido en la República Dominicana, varios narradores cubanos se han inspirado en acontecimientos y personajes anclados en el pasado. Una obra notable, parte del canon caribeño, es la exitosa *Cecilia Valdés* o *La loma del ángel*, publicada por primera vez en 1838, en la

que su autor recrea el paisaje urbano como totalidad y esboza el drama de la esclavitud en Cuba.

En esta novela, considerada dentro de las obras antiesclavistas, precisamente gran parte del argumento se enmarca en el 1830, cuando llegaron a la llamada Perla de las Antillas alrededor de 14,000 africanos, como objetos del tráfico masivo de esclavos. Aunque la obra obtuvo elogios, fue criticada negativamente. El también escritor cubano Martín Morúa Delgado la calificó como un cuento largo con ribetes cronológicos de manifiesta adulteración histórica.

Ocho años antes, en el 1830, Echeverría publicó *Antonelli*, cuyo antihéroe es un personaje inspirado en el Juan Bautista Antonelli de la realidad, reconocido ingeniero militar italiano contratado por Felipe II para construir baluartes para la corona española en América. Esta novela recrea paisajes de la antigua ciudad de La Habana y describe momentos fundacionales de la identidad cubana, de acuerdo a Mercedes Rivas (1990).

Será imposible referirse a la novelística cubana fundamentada en hechos de la historia sin aludir a magnas obras del prolífico Carpentier, Premio Miguel de Cervantes 1977, quien escribió narraciones significativas con suma libertad creativa y asombroso barroquismo, sobre sucesos y personajes del Caribe, tales como *El reino de este mundo*, *El recurso del método*, *La consagración de la primavera* y *El siglo de las luces*, entre otras.

En *El reino de este mundo*, el cultor del realismo mágico rescata del pasado al rebelde Mackandal, personaje esencial de los ritos animistas del vudú y de las sublevaciones de los esclavos contra los blancos opresores, en la antigua colonia Saint Domingue (hoy Haití).

En *El siglo de las luces* Carpentier también se ocupa de episodios y personajes sumergidos en la historia, da cuenta de la preponderancia de la magia negra y examina otros contornos de la sociedad, la cultura y la política.

Leonardo Padura (2013), un cubano nacido en el siglo XX, indagó otro suceso para escribir

Herejes, Premio Ciudad de Zaragoza de Novela Histórica 2014. El narrador, Premio Princesa de Asturias 2015, partió de un hecho cierto, pues en el año 1939 el S.S. Saint Louis fondeó durante varios días frente a La Habana, entre cuyos viajeros se hallaban 900 judíos que tenían la esperanza de encontrar en Cuba un lugar para escapar de la ferocidad nazi. Allí estaba la familia del niño Daniel Kaminsky, guardando un tesoro que les permitiría a él y a los suyos quedarse en el trópico. Era un pequeño lienzo de Rembrandt, heredado de generación en generación, con el que pretendían comprar a las autoridades cubanas.

El también creador de *El hombre que amaba a los perros*, otra novela basada en un episodio de la historia, delinea el dolor causado por la pérdida de los seres queridos y la muerte de las esperanzas. En la novela se juega con los saltos epocales y los cambios de escenarios y se focaliza el valor de la lucha por la libertad individual.

Para escribir la obra, en la que mantiene protagonismo su emblemático personaje, el detective Mario Conde, Padura ha dicho que hizo una exhaustiva investigación histórica y con documentos de primera mano.

Puerto Rico y la memoria remota

En la isla de Puerto Rico no se ha seguido un rumbo parecido a los recorridos en República Dominicana y Cuba en cuanto a la producción de novelas históricas. Sin embargo, en algunas obras se percibe el interés por el pasado y se deja constancia de las tradiciones prevalecientes y los conflictos sociales.

Aunque no se trata de una novela, en *El gíbaro* (1849), Manuel Alonso dio cuenta de ciertas costumbres y aspectos de la idiosincrasia del pueblo puertorriqueño. Además, la obra proyectó peculiaridades y problemas sociales. Asimismo, describió costumbres como las peleas de gallos, los bailes de garabatos y la música jíbara-campesina.

Muchos consideran *La palma del cacique*, de Alejandro Tapia y Rivera, la primera novela

histórica puertorriqueña, sobre un conflicto derivado en tragedia. Esta obra, cuya narrativa se enmarca en el gobierno colonial de Ponce de León, se refiere al amor profesado por el cacique Guarionex a la bella taína Loarina, quien no le correspondía porque estaba enamorada del soldado español Cristóbal de Sotomayor.

Hitos del pasado siguieron seduciendo a otros autores, como Olga Nolla, quien en el 1996 publicó *El castillo de la memoria*, una recreación del descubrimiento y colonización de la isla de Puerto Rico por parte del adelantado Ponce de León, quien encontró la fuente de la juventud, según la novela. La mixtura de realidad y fantasía dan por resultado una narrativa de mucha vitalidad y consistencia por la que se accede a aspectos de la vida del colonizador y al ambiente circundante.

La cubano-puertorriqueña Mayra Montero ha dejado testimonio en su narrativa de un proceso estudiado por la historiografía dominicana y extranjera: la inmigración de cortadores de caña a la República Dominicana, desde Haití, en la novela *Del rojo de su sombra* (1992). En esta novela, escrita en un estilo fraccionado, se percibe la tensión prevaleciente entre las dos naciones limítrofes, tras más de doscientos años de convivencia, situación de la que también ha dado cuenta la historia. La escritora explora diversos planos atravesados por personajes que se mueven en varios contextos y situaciones conflictivas, entre los que resaltan el tráfico de drogas, el comercio de la mano de obra barata y las explosiones de la sexualidad. Igualmente, Montero muestra un efecto significativo del trasiego: las huellas dejadas por los picadores haitianos de caña en suelo dominicano, a través de los hijos.

Además, siguiendo el derrotero del pretérito, aunque en otro ámbito muy distinto, en otra novela, *Como un mensajero tuyo* (1998), la narradora se sirvió de un suceso ocurrido el 13 de junio de 1920, protagonizado por el tenor italiano Enrico Caruso, en el Teatro Nacional de La Habana. Entonces la actuación del intérprete en

la ópera *Aida* fue interrumpida por el estallido de un artefacto, que causó el desmayo de la soprano y la huida de Caruso, quien se perdió en La Habana, donde se encontró con una mulata «achinada» que le dio un nuevo sentido a su existencia.

Otra escritora, la puertorriqueña Tina Casanova, cultiva la novela histórica y ha publicado *Caparra*, sobre los primeros trece años de la conquista, población, evangelización y colonización por España de la isla de San Juan Bautista. También en *El último sonido del caracol* se propuso rescatar el pasado de los borrones de la historia oficial.

La conocida narradora borinqueña Mayra Santos Febres conjuga realidad e imaginación en la novela *La amante de Gardel*, novela en la que vincula en una corta relación íntima al famoso cantante argentino Carlos Gardel y a Micaela Torné, una atractiva negra que lo habría conocido durante una gira artística realizada en Puerto Rico en 1935. La narrativa, colmada de apasionados encuentros entre el cantante y la mujer, descendiente de una curandera, acerca al lector a un contexto poco explorado de la vida puertorriqueña, proximidad que le concede a la narración una tenue resonancia epocal, en la que se entrevén como parte del relato los inicios del control de natalidad y la esterilización en masa de mujeres puertorriqueñas.

De las fuentes de la historia

Como hemos podido vislumbrar, autores del Caribe hispano han bebido en las fuentes de historias y leyendas para resucitar del lejano pasado personajes y acontecimientos. Para cumplir con el cometido han tenido que investigar, cavilar, recrear, imaginar, intuir y desafiarse en el aspecto creativo.

Y en ese punto cabría preguntarse si ¿realmente es posible, además del «reflejar» con cierta fidelidad hechos históricos, reconstruir lo acontecido en las profundidades del pensamiento y en el poso de los protagonistas sin traicionar la realidad?

Pensamos en las circunstancias, alegrías y congojas de Enriquillo, Manolo Tavárez Justo, Salomé Ureña, Pedro Valera, Juan Pablo Duarte, Ponce de León y otros personajes, sobre los que se ha fabulado, partiendo de las informaciones proporcionadas por la historiografía acerca de sus acciones y de las carencias de datos relacionados a sus mundos íntimos, donde se acrisolaron sus decisiones trascendentes.

Creemos acertado tomar en consideración que los exámenes de ciertos puntos de vista imprescindibles para «complementar» literariamente la historia y la intrahistoria son parte del juego especulativo y de la imaginación.

Se sabe que ni el periodismo ni la historia ni la literatura consiguen captar el conjunto de una vida, de unos sucesos o de una época, pues solo se pueden aportar perspectivas, documentos y testimonios de cronistas y testigos de fragmentos y momentos de la realidad, que modelan los enfoques de lo transcurrido.

Entonces, ¿hasta dónde es posible solo creerle a la historia? ¿Y hasta qué punto debemos confiar en las otras «verdades» dadas por los artificios de la imaginación y la percepción que también entran en liza en la escritura de novelas y de otros géneros de la literatura sobre el pasado?

Difícil respuesta, ya que se reconoce y valora que la literatura suma otras verdades, partes de lo intangible, y que remueve emociones y sentimientos y provoca reflexiones, las cuales enriquecen la expresión de este arte supremo de la palabra escrita.

Sin las holguras de los sustratos retóricos canalizados mediante las narrativas del pasado no podrían conmovernos las representaciones literarias de quienes además perviven en la documentación historiográfica y en las evocaciones individuales y colectivas.

Son estas algunas de las cuestiones a las que se enfrenta la novela histórica en el Caribe hispano y en cualquier otra región del mundo, para las cuales probablemente no existan respuestas concluyentes y sí mucho trabajo intelectual y creativo esperando.

Referencias

- Alcántara Almánzar, J. (1982). *La sociedad dominicana en su novela*. Recuperado de <https://revistas.intec.edu.do/index.php/ciso/article/view/Artic726/pdf-Almanzar>
- Carpentier, A. (1984). *Ensayos La cultura de los pueblos*. La Habana: Editorial Letras CubanasCuba.
- Céspedes, D. (2008). *Manolo, novela intrahistórica de Edwin Disla*. Recuperado en <http://hoy.com.do/manolo-novela-intrahistorica-de-edwin-disla/>
- Conde, P. (2000). *El chivo de Vargas Llosa: una lectura política*. Recuperado en <http://www.literatura.us/pedroconde/chivo.html>
- Ferrer, J.L. (2018). *La invención de Cuba: Novela y nación (1837-1846)*, España: Editorial Verbum, Madrid
- Galindo, J.C. (2013). *Herejes: Padura, o la mezcla perfecta de novela histórica, social y policíaca*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/08/21/elemental/1377075793_137707.html
- Lantigua, J.R. (2015). Espacios y resonancias, criterios críticos, Volumen III, Santo Domingo: Ediciones Centeno.
- Marco, J. (2000). *La fiesta del chivo*. Recuperado en Marco, J. «La fiesta del chivo». Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-fiesta-del-chivo/18306>
- Matamoro, B. (2009). *Alejo Carpentier: Obras*. Recuperado en <http://www.thecult.es/Cronicas/alejo-carpentier-obras.html>
- Matos Moquete, M. (2009). *En directo - La fiesta del chivo en la cultura dominicana*. Recuperado de <https://www.diariolibre.com/opinion/en-directo-la-fiesta-del-chivo-en-la-cultura-dominicana-HADL193444>
- Martí y Pérez, J. (2010). *Crónicas sociales*. Barcelona, España: Editorial Linkgua.
- Morúa Delgado, M. (1892). *Impresiones literarias. Las novelas del Señor Villaverde. Homenaje a Cirilo Villaverde*. La Habana, Cuba.
- Montaner, C.A. (2000). *La fiesta del chivo*. Recuperado de <https://www.libertaddigital.com/opinion/ideas/la-fiesta-del-chivo-73.html>
- Montaño Garfias, E. (2002). Julia Álvarez explora de nuevo parte de la historia de la Dominicana. Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/2002/07/16/02an1cul.php?printver=1>
- Moya Pons, F. (2009). *Novela histórica e historia novelada*. Recuperado de <https://www.diariolibre.com/opinion/lecturas/novela-historica-e-historia-novelada-CKDL206150>
- Padura, Leonardo. (2013). *Herejes*. Barcelona, España: Tusquets Editores S.A.
- Pérez de Pablos, S. (1998). *Vázquez Montalbán ve en su «Galíndez» a un ser torturado*. Recuperado en https://elpais.com/diario/1998/07/25/cultura/901317601_850215.html
- Rivas, M. (1990). *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. Sevilla, España.
- Stanley, A. (2012). *Dulce esperanza de la patria, vida de Juan Pablo Duarte*. Santo Domingo: Ediciones SM.



Emilia Pereyra

Nació en Azua, República Dominicana. Es escritora y periodista. Se licenció en Comunicación Social en la Universidad Autónoma de Santo Domingo e hizo una maestría en Periodismo Multimedia en la Universidad del País Vasco, en España. Posee una especialización en Investigación Histórica e Historia del Caribe, por FLACSO y el Archivo General de la Nación. Ha ejercido el periodismo en los principales medios de comunicación de República Dominicana y actualmente labora para Diario Libre. En su historial cuenta con seis novelas, entre ellas dos históricas y un libro de cuentos. Es miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Lengua, del Ateneo Insular y de la Asociación de Escritores del Caribe.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA DOMINICANA

Presidente: Arq. Raúl De Moya Español

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Rector: Arq. Miguel Fiallo Calderón

Vicerrector de Gestión: Dr. José Rafael Espaillat

Vicerrectora Académica: Lic. Daniela Franco de Guzmán

Vicerrectora de Postgrado e Internacionalización: Lic. Leonor Farray

Vicerrectora de Proyectos, Investigación y Vinculación: Josefina Pepín, MIS, PhD (c)

Vicerrector de Recinto La Vega: Lic. Baldemiro Martínez

Decano de la Facultad de Arquitectura y Artes: Arq. Omar Rancier

Decano de la Facultad de Ciencias y Tecnología: Ing. Carlos Troncoso

Decano de la Facultad de Ciencias Agropecuarias y Recursos Naturales: Ing. Francisco Sanchís

Decano de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales: Dr. Leonardo Conde

Decano de la Facultad de Humanidades y Educación: Lic. Patricia Matos

Decano de la Facultad de Ciencias de la Salud: Dr. William Duke

Decano de Bienestar Estudiantil: Arq. José Antonio Constanzo



SOLICITUD DE PROPUESTAS DE MANUSCRITO

Vol. 64, número 4

Tema central: Ciudad, arquitectura y significado.

La humanidad está obligada, con urgencia inédita, a reforzar su esencia humanista en un esfuerzo crucial por sobrevivir a las fuerzas que desencadena la revolución industrial 4.0, en plena gestación. Mirar al hombre y su hábitat, su entorno inmediato como construcción, creación y reflejo de su ser; es también una manera de hacernos fuertes para entender, asumir y marchar con los cambios que se van imponiendo.

En su trabajo *Civitas Diaboli. La Ciudad Encarnada*, el reconocido arquitecto dominicano Omar Rancier, nos dice: “La ciudad y su arquitectura son expresiones de la sociedad que la vive, de sus medios de producción, de sus sistemas de producción y de gobierno. Se construye cotidianamente y, en ocasiones, a saltos, producto de una coyuntura histórica: guerras, desastres y dictaduras, por ejemplo”.

En el # 4 de la tercera época de AULA, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales; nos centraremos en trabajos de investigación en torno al tema **Ciudad, arquitectura y significado**.

Invitamos a arquitectos y expertos en esta área del saber, a reflexionar y a participar con trabajos de profundidad, privilegiando aquellas zonas menos tratadas o más polémicas en este campo.

Método de revisión: pares doble ciego

Fecha límite de entrega: 30 de marzo de 2019

Solicite el instructivo para autores a: revistaaula@unphu.edu.do

UNPHU



unphu.edu.do



UNPHU



UNPHURD

Instructivo para los autores

1. POLÍTICA EDITORIAL

La revista AULA es una publicación semestral que incluye trabajos de calidad de las diferentes disciplinas de las Humanidades, Arquitectura y Ciencias Sociales. Los trabajos deben ser originales, inéditos y no estar sometidos a proceso de aceptación o publicación en ningún otro medio al mismo tiempo. Todas las contribuciones serán sometidas al proceso de evaluación por pares doble ciego. La publicación en AULA no tiene, para los autores, ningún coste derivado de la gestión, evaluación o publicación del manuscrito.

2. ORIGINALIDAD

Como hemos especificado la revista AULA solo publica trabajos inéditos. Se realizarán raras excepciones, cuando los trabajos sean extraordinarios o de interés institucional y el Comité Editorial lo apruebe; en dicho caso, se incluirá una nota al final del trabajo que especifique su origen: conferencia, tesis de grado, discurso trascendente, entre otros. Los últimos se refieren a trabajos considerados agotados o poco divulgados y que por su importancia, resulten de interés especial para el estudio de las Humanidades, Arquitectura y Ciencias Sociales en República Dominicana y el Caribe o los editados en el extranjero que sean desconocidos o escasamente leídos en el país.

3. PRESENTACIÓN DE TRABAJOS PARA PUBLICACIÓN

Los artículos y ensayos enviados para ser publicados podrán llegar al Consejo Editorial de la Revista AULA por tres vías: primera, invitación directa realizada al autor por el director de la revista en representación del Consejo; segunda, trabajo enviado por el decano de la Facultad correspondiente y, finalmente, trabajos de calidad enviados por autores nacionales e internacionales.

4. ENVÍO DE ORIGINALES

Si es académico de la UNPHU y desea publicar en AULA, debe enviar su publicación directamente al decano de la facultad quien junto a los pares correspondientes de la Escuela en cuestión valorarán el trabajo según la política de publicaciones de AULA. De ser aprobado, será enviado con un informe escrito (Ver formulario CERA- 01-2017) a la secretaria de la Revista AULA con copia al editor en jefe. El Consejo Editorial lo conocerá y de ser aprobado se enviará para su publicación.

El autor deberá enviar su trabajo en un sobre cerrado sin su nombre y cualquier otro dato personal que lo identifique. En otro sobre, acompañando al primero estarán escritas las generales del autor: Nombre completo y apellidos, filiación, dirección, correo electrónico y números de teléfonos. El comité de dirección de AULA le entregará a los pares expertos el trabajo para ser evaluado. Una vez aprobado, y si el caso lo amerita, los pares podrán hacer sugerencias para mejorar el texto. El autor procederá a realizar los ajustes necesarios. El comité de dirección es el responsable de informar sobre los trabajos ya aprobados al Consejo Editorial UNPHU.

Los trabajos de autores externos (nacionales o extranjeros) serán inicialmente evaluados por el editor en jefe y editor asociado de la revista Aula. Solamente aquellos trabajos que cumplan con los estándares científicos y editoriales y se ajusten a los objetivos de la revista serán enviados al proceso de doble revisión ciega. En este caso serán enviados como mínimo a dos evaluadores expertos en el tema de investigación. La revista AULA sigue un proceso estricto de doble revisión en el cual no se conoce ni la identidad de los autores ni la de los evaluadores. En base a las recomendaciones de los revisores el trabajo podrá ser aceptado, revisado o rechazado.

Los autores externos podrán enviar sus trabajos directamente siguiente dirección:

Correo electrónico: aaguilar@unphu.edu.do / a.taveras@unphu.edu.do

Dirección Postal:

Revista AULA, Atención: Ainelid Taveras

Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña

Ave. John F. Kennedy, km 7½

Santo Domingo, República Dominicana

Los trabajos que no califiquen por incumplimiento de los requisitos de esta normativa en cuanto a la temática, rigor científico o gramatical serán rechazados y devueltos a sus autores antes de ser evaluados.

5. REGLAS DE PRESENTACIÓN Y ESTILO DE LOS MANUSCRITOS

a. Preparación del manuscrito. Estilo APA. Envío, tipografía y redacción

Los trabajos serán enviados por correo electrónico en Microsoft Word, El nombre del archivo debe registrarse por el siguiente formato: apellido del autor, nombre y el título del trabajo abreviado.

Los elementos de la redacción deben cumplir con la siguiente normativa APA: Times New Roman #12, a dos espacios.

Uso de cursivas: Van en cursiva (itálica) los nombres de libros, publicaciones y obras de creación en general (películas, canciones, pinturas, etc.), los términos extranjeros y los apodos. Comillas: Van entre comillas las citas textuales de menos de 40 palabras y las palabras irónicas o con doble sentido.

Abreviaturas: No se utilizan, salvo en el caso de siglas muy conocidas (UNPHU, ONU, ONG...). En plural no llevan 's'.

Números: Se escribirán en letras del cero al nueve. A partir del 10, siempre en cifras.

Las negritas y el subrayado, no se emplean.

b. Página de presentación o portadilla

Incluye el título del trabajo (encabezado y a la izquierda), número de página (encabezado, arriba y a la derecha); nueva vez el título del trabajo en el centro de la página (en mayúscula y minúscula) en español e inglés; la institución que avala el trabajo y los nombres de los autores. Luego la nota de autor: el nombre, apellido y afiliación del autor, dirección de correspondencia y breve biografía. Para garantizar el anonimato durante el proceso editorial, será la única página del trabajo donde aparecerán estos datos. En el caso de varios autores sus nombres deben ir en el orden en que se desee que aparezcan en el trabajo.

c. Título

Debe tener relación con el texto que se presenta y sugerir el contenido del trabajo de manera concisa y explicativa. No debe ser mayor de 12 palabras. La primera letra de la primera palabra en mayúscula luego en minúsculas. Las mayúsculas se utilizaran solo en caso de nombres propios o según las reglas para el uso de mayúsculas de la Real Academia Española (Ortografía Real Academia Española, 2016).

d. Datos biográficos del autor(s)

Incluir los datos principales: posición o función actual, títulos universitarios y publicaciones principales. No mayor de 100 palabras

e. Epígrafes y dedicatorias

Estos trabajos no llevan epígrafes ni dedicatorias.

6. RESUMEN O ABSTRACT

Se coloca en página separada. Es un breve resumen o descripción del contenido esencial del documento fuente. Se relaciona al contenido prioritario del texto, debe buscar captar al lector, ser conciso y preciso y con un mínimo de 180 y un máximo de 350 palabras. Se escribirá en dos idiomas primero en español y luego en inglés. Aunque el abstracto se escribe en ambos idiomas, el trabajo se presenta en español. Deberá ser suficientemente informativo como para ser juzgado críticamente y contendrá el problema que se investiga o trata y los objetivos del mismo; además, el método usado para abordarlo y los resultados obtenidos.

6.1 Palabras clave

Son las palabras que orientan sobre los temas vitales tratados en el trabajo, van separadas por comas y en itálicas; describen el contenido de los temas fundamentales del texto y facilitan la recuperación del mismo en los entornos digitales o catálogos. Deberán ser escritas en español y en inglés. Se localizan justo a dos espacios debajo del abstracto, en cursiva, y lleva sangría. Ayudan en la búsqueda y hallazgo de los temas que nos interesan. Es un medio potente para que su artículo o ensayo sea seleccionado y leído en su versión digital en la red. Se incluyen alrededor de seis palabras clave.

7. TEXTO (ARTÍCULO O ENSAYO)

a. Introducción del texto

Con una longitud de aproximadamente una a dos párrafos, debe incluir la tesis, premisa, pregunta vital o razón de ser del trabajo.

b. Cuerpo

El cuerpo tendrá la longitud que requiera el tipo de trabajo y su contenido.

c. Conclusión

Deberá incluir, sin necesidad de identificarlas, las reflexiones que cierran el trabajo y validan la tesis, premisa o responden a la pregunta principal.

8. GRÁFICOS, FOTOS, TABLAS, DIAGRAMAS Y PLANOS

Los ensayos no argumentativos y artículos podrán llevar cuadros, fotos, gráficos, diagramas o planos. Los mismos deben ser incluidos en el texto y anexados, además, en archivo MS Word, MS Excel, MS PowerPoint o el Ilustrador Adobe. Dentro del texto se establece claramente la referencia a ese gráfico para ubicarlo de forma ordenada al diagramarlo.

Es importante tener en cuenta que las tablas o diagramas no duplican la información que se ha desarrollado en el trabajo sino que la complementan. Las tablas bajo el modelo Normas APA, no tienen márgenes verticales y las horizontales que contienen son las superiores y las inferiores. Así mismo, el título de la tabla va escrito en mayúscula y negrita (Eje: Tabla 4). Posteriormente, sin dejar espacio libre, se escribe el nombre de la tabla en letra cursiva, la primera letra en mayúscula y sin punto final.

En cuanto a fotos, debe cuidarse la calidad de resolución. Se busca alta resolución y para ello hay que tener en cuenta el tamaño de la fotografía (en general aprox. 300dpi). Las imágenes deben mostrar la fuente o referencias con los datos del fotógrafo. Debe asegurarse que se tenga permiso de la licencia de autor. Las letras al pie de estas fotos van en Times New Roman, 8.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (SEGÚN ESTILO APA)

Ver manual APA o visitar APA.org. Recuerde que hay una ligera diferencia al usar una referencia en comparación con una bibliografía: Las referencias bibliográficas se listan por orden alfabético de autores, y en caso de que se encuentren varios trabajos de los mismos autores, por orden cronológico. Eje. de referencias:

Para libros (y obras de creación en general): Apellido del autor, inicial del nombre (año de publicación). Título en cursiva. Lugar de publicación: Nombre de la editorial.

Para artículos de revistas: Apellido del autor, letra inicial del nombre (año de publicación). «Título del artículo». Título de la revista en cursiva, número de la revista, páginas.

Para escritos sin autor o donde prima una institución como autor corporativo: Entidad, (año de publicación), «título del artículo». lugar de publicación: editorial.

Para fuentes de Internet: Apellido del autor, inicial del nombre. (año de publicación). Título en cursiva, Recuperado de: http...

Si el artículo citado lleva DOI (identificador digital de objeto= digital object identifier) se incluirá después del número de página. Para otros tipos de fuentes, buscar en APA.org.

16 de octubre de 2018.

Santo Domingo, República Dominicana.

Pares colaboradores

Nombre	Procedencia	País
Alberto Garrido	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Andrés Ferrer	Fundación Moscoso Puello	República Dominicana
Ángela Hernández	Academia Dominicana de la Lengua	República Dominicana
Ángel Puentes	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña	República Dominicana
Carmen Pérez Valerio	Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra (PUCMM)	República Dominicana
Catherine Vanderplaats	Profesora Emérita, Universidad de Concordia en Montreal	Canada
Daisy Acosta	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña	República Dominicana
Delia Blanco	Alianza Francesa	República Dominicana
Emilia Pereyra	Academia Dominicana de La Lengua	República Dominicana
Fabio Guzmán Ariza	Fundación Guzmán Ariza-Fundéu BBVA	República Dominicana
Fari Rosario	Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC)	República Dominicana
Fátima Portorreal	Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC)	República Dominicana
Fausto Leonardo Henríquez	Academia Dominicana de la Lengua	España
Fernando Navarro	Universidad de Guadalajara	México
Gloria Ponjuan Danté	Universidad de La Habana	Cuba
Indhira Jesús	Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC)	República Dominicana
Jesús Ulerio	Universidad Iberoamericana (UNIBE)	República Dominicana
José Enrique Delmonte	Universidad Iberoamericana (UNIBE)	República Dominicana
José Enrique García	Ministerio de Cultura	República Dominicana
José Guillermo Ros-Zanet	Academia Panameña de la Lengua	Panamá
José Guillén Sarita	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
José Rafael Espaillat Muñoz	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Julián Mena	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Julio Barroso	Universidad de Sevilla	España
Julio Cabero	Universidad de Sevilla	España
León David	Academia Dominicana de la Lengua	República Dominicana
Linda Roca	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Laura Gil	Museo de Arte Moderno	República Dominicana
Manuel Salvador Gautier	Academia Dominicana de la Lengua	República Dominicana
Manuel García Cartagena	Editor Casa Duarte	República Dominicana
Manuel Núñez	Academia Dominicana de la Lengua	República Dominicana
Marcio Veloz Maggiolo	Academia Dominicana de la Lengua	República Dominicana
Marcos Villamán	Instituto Global de Altos Estudios en Ciencias Sociales	República Dominicana
María Antonieta Gómez	Secretaría de Medioambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT)	México
María José Rincón	Academia Dominicana de la Lengua	República Dominicana
Maricela Molina	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Mauricia Domínguez	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Odalis Pérez	Academia de Ciencias de República Dominicana	República Dominicana
Omar Rancier	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Paul Dupuis	Harvard University	Estados Unidos
Radames Linares	Universidad de La Habana	Cuba
Rafael Peralta Romero	Academia Dominicana de la Lengua	República Dominicana
Rogert Espaillat	Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU)	República Dominicana
Teodoro Rubio	Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid	España
Ylonka Nacidit Perdomo	Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH)	República Dominicana

**«La irradiación del conocimiento
es uno de los roles esenciales
de las universidades,
asumiendo a cabalidad la responsabilidad
de servicio a la comunidad,
al país, a la humanidad.**

**Luego, las publicaciones académicas
vienen a ser la expresión directa de este aporte
que es a su vez la base de la construcción social
y factor determinante del éxito
de las sociedades.**

**Las revistas académicas han visto multiplicado
pues su alcance, siendo ellas mismas
dispositivos efectivos y rigurosos,
ya sean impresas o electrónicas,
que permiten que el conocimiento
en todas las áreas del saber humano,
llegue siempre más lejos
y con la calidad que garantizan
sus estrictos procesos editoriales».**

**Arquitecto Miguel Fiallo Calderón
Rector Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña
Encuentro iberoamericano de Editores 2018, Santo Domingo. RD**

UNPHU



Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU). Av. John F. Kennedy, Km. 7 ½
Teléfono: 809.562.6601 · Santo Domingo, República Dominicana