

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS
CÁTEDRA DE LITERATURA LATINOAMERICANA II

**Textos anfitriones.
Breviarios de literatura
latinoamericana. (vol.II)**



Luciana Irene Sastre (Coord.)
Yael Sucaria, María Fernanda Libro,
Julieta Kabalin Campos, Ximena Eliana
Villalba.

Prefacio

No podía ser breve una invitación tan generosa. Nuevamente, el equipo de cátedra de la asignatura Literatura latinoamericana II (FFyH, UNC), ofrece sus trabajos de investigación a la tarea docente, como forma de complementación bibliográfica a los temas del Programa. Ante la seguridad de lo inmenso que afrontamos y la barroca sensación de escaso tiempo, sabemos acotado nuestro trabajo pero confiamos en la extensión de su diálogo.

Los textos críticos que aquí se presentan han sido pensados en consecución con una primera selección publicada en 2015. El tono y el objetivo son didácticos, no sólo en lo que concierne al acompañamiento del desarrollo de los contenidos previstos en el programa de la asignatura sino también en cuanto a un modelo de comunicación o, más precisamente, de comunicabilidad, en la manera singular de los estudios literarios. Nuevamente los caracteriza la organización de los más destacados estudios críticos dedicados, en esta ocasión, a Nellie Campobello, José María Arguedas, Nicolás Guillén y Severo Sarduy. Abordados aquí de modo autónomo, los textos anfitriones ponen en marcha la comprensión de estos escritores situada en los debates que los receptaron más allá de sus propias experiencias -recorrido que ofrece el desenvolvimiento del curso- pero se detienen en aspectos sobresalientes de sus poéticas. De este modo, el estudio de la experimentación con la voz narrativa que Campobello y Sarduy realizan, despliega la variable experimental cuya observación atraviesa la literatura latinoamericana, siempre en conflicto entre la historia y el sujeto. Arguedas y Guillén, articulan el desmontaje de la lengua en sus discursos, con una lente atenta a las cartografías que denotan los mapas del decir y el hacer. Todos ellos insertan voces indisciplinadas, voces de quienes no se supone escuchar un relato.

Entre revoluciones, ritos, canciones y procesiones, la escritura literaria latinoamericana toma formas que cuestionan su materia. Yael Sucaria, María Fernanda Libro, Julieta Kabalin Campos y Ximena Eliana Villalba, las autoras aquí reunidas, ayudantes alumnas y adscriptas de la cátedra, hacen frente a la dificultad, parafraseando a Lezama Lima, y afectas a su estímulo, organizan y sintetizan algunas claves de iniciación a la lectura de obras abiertas a las tensiones de todo tiempo.

**LAS MEMORIAS FRAGMENTADAS DE NELLIE CAMPOBELLO:
HISTORIA Y FICCIÓN EN *CARTUCHO***

Yael Sucaria

Hablar de la obra literaria de Nellie Campobello nos traslada inevitablemente a trazar algunos puntos esenciales de su biografía que es igual de huidiza y fragmentada que su principal producción literaria, *Cartucho* (1931). Como sostienen varios críticos, entre ellos Gonzalo Enrique Soltero (2010), vida y obra de Nellie Campobello están separadas por límites porosos y la indefinición de una enriquece a la segunda. Es por esto que para comenzar a desandar el recorrido por la crítica de la obra de Campobello, se atenderá a los principales hechos que componen lo (poco) que se conoce de su biografía.

1. Sobre Nellie

Los datos que se conocen acerca de la vida de Nellie Campobello están plagados de misterios, realidades, ficciones, fragmentos y versiones dispares. Es difícil reseñar la vida de esta artista sin mencionar las escasas aunque heterogéneas referencias que se han recopilado sobre una existencia enigmática y apasionante que ha atravesado una de las épocas más controvertidas de la historia mexicana.

Por empezar, el nacimiento de Nellie Campobello presenta una incertidumbre. Hay quienes sitúan la fecha de su nacimiento el 7 de noviembre de 1900 basándose en una fe de bautismo en su ciudad natal, Villa Ocampo (Durango, México), pero la misma Nellie responde en una entrevista que su nacimiento se produjo el 7 de noviembre de 1909 y por otro lado, el escritor mexicano, y amigo de Nellie, Martín Luis Guzmán, señala otra fecha; 7 de noviembre de 1913.

Ni siquiera el nombre de la autora es un dato acabado: María Francisca Moya Luna es el nombre que figura en el acta parroquial de Villa Ocampo, Nellie Francisca Ernestina es el que la misma autora le concede a Emmanuel Carballo en una entrevista

realizada en 1958 y, por otra parte, se la conoce como Nellie Campobello, nombre artístico que es la castellanización de Nelly Campbell Morton, nombre que también aparece en un registro oficial.

Las referencias sobre su vida, aunque difíciles de rastrear, son un poco más uniformes que los que circundan a su nombre y nacimiento. Se sabe que Nellie pasó su infancia en Parral, Chihuahua, hasta la muerte de su madre, principal inspiración de sus cuentos y relatos, en 1922. Un año más tarde, en 1923, emigró junto a su hermana Gloria a la ciudad de México donde se dedicaron al estudio de la danza clásica. Ambas han sido consideradas las primeras bailarinas mexicanas y mostraron una evidente preocupación por resaltar y rescatar la esencia de la danza mexicana incorporando a sus coreografías ritmos y bailes tradicionales. Las hermanas Campobello fundaron el Ballet de la Ciudad de México, y Nellie llegó a ser la Directora de la Escuela de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Fue una artista multifacética, pues además de bailarina fue coreógrafa, escritora, poeta y una gran figura pública y cultural en el México posrevolucionario. Trabajó al lado de grandes artistas de la época como el escritor Martín Luis Guzmán y los pintores José Clemente Orozco y el Dr. Atl (Gerardo Murillo). La muerte de su hermana en 1968 y la de su amigo Martín Luis Guzmán en 1976 condujo a Nellie a dolorosos momentos de abandono y soledad.

En febrero de 1998 se realizó un homenaje a la trayectoria de la artista mexicana, ceremonia a la que Nellie no acudió. La ausencia de la homenajeada suscitó las sospechas de sus pares sobre el paradero de Nellie y los incitó a crear una comisión llamada “¿Dónde está Nellie?”. A partir de la creación de esta agrupación, las autoridades descubrieron que Nellie había sido raptada en los años ochenta por unos “amigos” (que fueron absueltos en un posterior juicio) que la despojaron de todos sus bienes y que algunos años después, había fallecido en el abandono en julio de 1986 en Progreso de Obregón, Hidalgo, aunque la causa y el contexto de su muerte siguen siendo un total misterio.

Algunos críticos sitúan entre 1923 y 1929 la etapa de su gestación como escritora en la que se destaca, según palabras de Jorge Aguilar Mora en el prólogo de *Cartucho* (1931), el valor testimonial, su refinadísima percepción artística y su extraña mirada autobiográfica. A pesar de su significativo valor literario y artístico, Nellie, como era de esperarse en un contexto posrevolucionario y sumamente patriarcal, no tuvo un reconocimiento acorde a este valor hasta 1998, cuando

Raquel Perguero publicó una serie de artículos en el diario *La Jornada* en los que retomó también su desaparición y e investigó a fondo su inmerecido final.

2. *Su producción literaria*

La obra literaria de la escritora chihuahuense es relativamente acotada: En 1928 publicó un libro de poemas llamado *Yo*, versos por Francisca. Unos años después escribe *Cartucho*; compuesto por 33 relatos en su primera edición en 1931 que testimonian la experiencia infantil de la Revolución, a los que se suman otros 23 relatos divididos en 3 secciones en la reedición de 1940. También publicó una obra dedicada a una figura admirada por Nellie: *Las manos de mamá* de 1937 y un texto con sentido histórico conformado por los documentos que le proporciona la hija de Pancho Villa: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, publicado en 1940. Y finalmente en 1960 publica un volumen que reúne todas sus obras, titulado *Mis Libros*. Todos pasaron desapercibidos caratulados como “literatura menor”.

Gonzalo Enríquez Soltero (2010) explica el desprecio y el “ninguneo” –para calificarlo con un modismo mexicano- que sufría Nellie en su propia época, por dos causas: por un lado, era una mujer que escribía en prosa, cuando la literatura femenina (si es que existía como tal vez la denominaríamos hoy) se reducía a la poesía de tono patriótico con inclinación romántica y, además, escribía sobre los aspectos más violentos de la Revolución mexicana, actividad reservada exclusivamente para los hombres. Por otro lado, perjudicó su imagen pública su admiración confesa hacia Pancho Villa en un contexto en el que se había instalado en torno a su figura el imaginario del bandido en lugar del héroe popular que había sido. Aun así, sus dos principales obras, *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), fueron recibidas por el público de la época de dos maneras casi antagónicas: su primer libro de breves relatos sobre la lucha en el norte de México pasó inadvertido, mientras que *Las manos de mamá* fue positivamente acogido por la crítica y el público lector. Esto puede deberse a que en este último libro se conjuga una visión cruenta de la guerra con un costado más delicado y maternal, mientras que a *Cartucho* le endilgaban una perspectiva infantil amoral e indiferente ante la barbarie y muerte desmedida de la Revolución, en otras palabras, le criticaban la ausencia de una cuota femenina a su producción. Como sostiene Gonzalo Enríquez Soltero, la diferencia de recepción de *Cartucho* se debió a

que en éste se intentó hacer “literatura de hombres” mientras que en *Las manos de mamá* se cumplió con las expectativas de su rol femenino.

A pesar de haber escrito sobre la Revolución, Nellie Campobello no formó parte del grupo de escritores de la novela de la Revolución mexicana que privilegiaba el valor testimonial del enfrentamiento bélico, hasta 1935 cuando Berta Gamboa la inserta en el corpus del “Ciclo de la revolución”. En el contexto en el que Nellie escribía, prevalecía el prejuicio sobre la mujer resguardada en el ámbito doméstico que, por lo mismo, poco o nada debía conocer sobre la violencia y barbarie del enfrentamiento bélico que sólo estaba destinado por y para los hombres. Cuando se da comienzo al estudio crítico de la obra de Campobello, la chilena Kemy Oyarzún (1996) rescata a Campobello porque “afirma la presencia de un nuevo sujeto en las letras de la nación mexicana” y “marca un cortocircuito en el sistema patriarcal mexicano y latinoamericano” (Pratt 2004 255).

3. *Sobre Cartucho*

La primera edición de *Cartucho* se fecha en 1931 y contenía 33 textos enmarcados en la etapa más trágica de la Revolución mexicana en la que el villismo comienza a descomponerse a partir de las derrotas de la División del Norte (1915) y que se prolongó hasta principios de 1920 con el retorno de Pancho Villa a las guerrillas. En palabras de Aguilar Mora en el Prólogo de *Cartucho*: “Cada uno de ellos, como un movimiento particular, era menos y más que la totalidad del libro. *Cartucho* fue y sigue siendo un libro singular: una suma incandescente con la plenitud de partes que pueden ser mundos autosuficientes.” (Aguilar Mora 2000 17)

Mary Louise Pratt (2004) destaca el uso que hace Campobello de mujeres y niños (los no-ciudadanos) como testigos privilegiados por su posición externa a la jerarquía militar y de la Historia. Aunque los ciudadanos-soldados siguen siendo los productores de la Historia, los no-ciudadanos en *Cartucho* (mujeres y niños) son co-productores de la Historia en tanto pueden construir un relato público de los hechos.

3.a Sobre la imposibilidad de delimitar el género

Definir el género literario de *Cartucho* ha sido un obstáculo que hasta la fecha no ha sido sorteado por la crítica. Las mujeres y los niños son co-productores de la historia según la estrategia narrativa de Campobello, lo que implica un cuestionamiento político respecto de la distribución de los relatos y las voces en torno a la revolución.

Hay quienes sostienen que la suma de los relatos compone una novela fragmentada, otros hablan de cuentos, relatos, crónicas, viñetas o estampas, pero aunque los episodios que componen *Cartucho* podrían ser incluidos en cualquiera de estas denominaciones no pertenecen acabadamente a ninguna de ellas. Se puede optar por definirlos como lo hizo la propia Nellie en el subtítulo del libro: “Relatos de la lucha en el norte de México”, aunque tampoco podríamos quedarnos totalmente satisfechos con esa descripción porque la dedicatoria dice: “A mamá, que me regaló cuentos verdaderos”. Será más productivo para los objetivos de este estudio adoptar la postura de José Aguilar Mora: “Es difícil atribuirles un género a las obras, a todas las obras, de Campobello. Ella misma hace inútil toda discusión de esa calidad” (2000 19). Según el mismo crítico, la postura del estilo narrativo de Nellie fue “entregarse con fidelidad al movimiento azaroso de los afectos de una niña y a la premura de los recuerdos de Mamá, una mujer adulta que quería ser fiel al destino de sus muertos.” (Aguilar Mora 2000 17)

3.b Una voz que narra muchas voces

Otro inconveniente que se desprende de la lectura de *Cartucho* es el de definir quién narra los 56 relatos que conforman la obra. No se puede atribuir la narración de los relatos a una única voz, porque constantemente nos encontramos con voces que aparecen y desaparecen. Los relatos de *Cartucho* son historias mínimas que alguien le contó a la madre, y que luego ella le contó a Nellie y ahora es ella quien las cuenta a sus lectores. En este registro oral se desdibuja la perspectiva de la narración, por momentos no se sabe si la que habla es la Nellie niña, la Nellie adulta, su madre o alguien más. Aunque la voz de la enunciación intente reproducir la experiencia infantil de la vida en su ciudad natal asolada por los combates y la muerte, existe una fluctuación constante entre la instancia narradora adulta y la infantil. Se trata entonces de una

estrategia narrativa que recupera los relatos infantiles y maternos desde la adultez oscilando entre hechos, interpretaciones múltiples y el trabajo de la memoria.

Ana Marco González (2013) habla de una “narración polifónica” en tanto se teje a partir de la combinación de voces de distintos personajes como una especie de exposición colectiva o relato anónimo popular o comunitario. La narradora se presenta en varios pasajes como locutora de historias que vivieron otros y que le fueron contadas. La abundancia de voces nutre el discurso a la vez que resalta la calidad comunitaria del arte de contar. La autora resuelve la problemática de la narración múltiple de *Cartucho* explicando que domina la narración una sola voz locutora aunque el origen de la enunciación sea múltiple. El texto de Ana Marco González (2013) se propone demostrar la abundancia de matrices propias de la narración oral en *Cartucho* como las repeticiones de fórmulas retóricas (fónicas, léxicas, sintácticas y temáticas) y la presencia de la parataxis, frase corta y ágil de lenguaje elíptico que también es propia del habla infantil como por ejemplo: “Hombre alto, tenía bigotes güeros, hablaba muy fuerte. Había entrado con diez hombres en la casa, insultaba a Mamá.” (Campobello 2000 83)

Al respecto, y retomando un poco la biografía real/ficticia de la autora, Gonzalo Enríquez Soltero en su artículo “Ambigüedad y ambivalencia en Nellie Campobello” (2010) advierte la presencia de cinco Nellies:

- A- Nellie biológica (María Francisca Luna 1900-1986)
- B- Nellie de autobiografía modelada (supuesta fecha de nacimiento: 1909)
- C- Nellie narradora (voz principal de la obra)
- D- Nellie personaje (de entre 6 y 10 años, que retroactivamente se relaciona con la segunda Nellie por la supuesta fecha de nacimiento)
- E- Nellie que suma todas las anteriores y al hacerlo se conforma como otra Nellie más

María Francisca Luna (A) fue quien escuchó o vio lo que se relata en *Cartucho*, pero la Nellie niña de la autobiografía (B) es quien aparece en los relatos como personaje (D), y quien cuenta (C) impone su visión de los hechos a través de su voz narradora.

El hecho de que el personaje (D) sea quien narra a simple vista la mayoría de los relatos (aunque algunos dan lugar a la duda) tiñe de transparencia, sencillez e inocencia la narración. Nellie, al hacer que una niña relate los acontecimientos bélicos más atroces de la Revolución, realiza una doble transgresión: no sólo es una mujer la que narra

hechos reservados para la prosa masculina, sino que además lo hace una niña, que debería desconocer todo combate armado. Cecilia Cortéz Ortiz, en “*Cartucho: los recuerdos infantiles de Nellie Campobello*” (2010) dice que la autora mexicana hace uso de la voz ficticia infantil con maestría porque hace evidente la mezcla entre la brevedad y sencillez propias de una psiquis infantil y el contenido contundente de los pensamientos de una adulta. Este contraste entre forma y contenido es uno de los grandes aciertos de la obra que deja ver cómo estos hombres, mujeres y niños (reales y/o ficticios) que forman parte del universo de *Cartucho* se adaptaron a la forma de vida que tenían en ese momento histórico mexicano.

La misma Nellie dice en el prólogo de *Mis libros* de 1960:

Latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia, humanamente hablando, me vi en necesidad de escribir. (...) Busqué la forma de poder decir, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada: era la voz de mi niñez. Usar de su aparente inconsciencia para exponer lo que supe era la necesidad de un decir sincero y directo. (Campobello 1960 339)

De esta cita, se destaca, primero, que la autora va en busca de la verdad y la justicia, es decir, se legitima como poseedora de un saber verdadero (por oposición al discurso oficial) que viene a aclarar hechos injustos (sobre todo la difamación de la figura de Pancho Villa) y, por otro lado, que la voz de la niñez le sirve para lograr un tono sincero, un hablar directo y sin la conciencia de la racionalidad o moral adulta. Esto nos remite como lectores a la imposibilidad de haber procesado el relato de la revolución, como si la narración de los hechos hubiera quedado petrificada sin que el tiempo haya aportado un principio de orden y comprensión, de ahí la distribución dispersa de los relatos que carecen de un tiempo lineal.

3.c La guerra como juego o jugar a la guerra

Kristine Vanden Berghe (2010) se apoya en esta narración infantil para proponer a los relatos de *Cartucho* como la narración de un juego. La crítica sugiere, en su artículo “Alegria en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello”, que el personaje narrador de *Cartucho* percibe a la guerra como un juego, dos nociones conceptualmente opuestas

y para eso rastrea varios pasajes narrativos en los que se describen a distintos sucesos propiamente bélicos como si se tratara de un acontecimiento lúdico. Algunos de los pasajes que utiliza Vanden Berghe los extrae del relato titulado “Elías”: “Cuando quería divertirse se ponía a hacer blanco en los sombreros de los hombres que pasaban por la calle. Nunca mató a nadie: era jugando y no se disgustaban con él.” (Campobello 2000 49) y de “Abelardo Prieto”: “Parecía que jugaban sobre sus caballos. Corrían por las plazas, iban a los cerros, gritaban y se reían. Los que vieron el levantamiento cuentan que no parecía un levantamiento.” (148). El que la Revolución sea asociada al juego explicaría que la narradora no la describa con un sentido moral. Uno de los relatos más comentados y estudiados de *Cartucho*, “Las tripas del general Sobarzo”, ilustra lo anterior:

...vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?”. Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no tuvieran puntita. “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo-dijo el mismo soldado-las llevamos a enterrar al camposanto. (85)

En este fragmento, en el que la narradora exclama tres veces que lo que ve (tripas) es “bonito”, se pone de relieve la percepción estética por sobre el juicio moral. Este mecanismo jerárquico invertido es recurrente en los relatos de *Cartucho* donde se suspende el juicio moralizante sobre los efectos de la guerra justamente porque se trata de un juego donde las diferencias entre bondad y maldad, verdad y falsedad quedan fuera.

Esta naturalidad de la narradora ante la muerte puede explicarse por el contexto bélico que no cesaba y que, como dice Begoña Pulido Herráez (2011), no se quedaba afuera, sino que ingresaba por la puerta de la casa de la narradora aun siendo una niña, convirtiéndose en una cuestión doméstica y cotidiana. La casa de Segunda del Rayo sería el centro a partir del cual irradian los relatos, el mundo es visto desde ahí.

3.d Los espacios y actores en el estado de guerra

Mary Luise Pratt (2004) dice que la tendencia de la narrativa sobre la Revolución mexicana se funda en el androcentrismo a partir de 3 supuestos:

- a. Los productores de la Historia occidental son los ciudadanos, mientras que los no-ciudadanos (mujeres y niños) no son actores de la Historia
- b. El papel del soldado se considera como la manifestación más pura de la ciudadanía
- c. Las sociedades en estado de guerra se segregan por género, generación y espacio distribuyendo roles y espacios a cada cual; los hombres-ciudadanos jóvenes parten al campo de batalla, mientras que las mujeres, niños y ancianos ocupan la ciudad y más precisamente, el hogar doméstico.

En la historiografía normativa occidental, explica Pratt, el lugar donde se produce la Historia es en la esfera militar. La esfera doméstico-civil es asociada a “lo que quedó atrás”, un espacio suspendido en el tiempo al que se volverá una vez resuelto el conflicto bélico. Dentro de este mapa ideológico del estado de guerra se define el actuar masculino como productivo mientras que el rol femenino es reproductivo.

Lo que propone Pratt es una inversión de este modelo normativo del estado de guerra presente en la historiografía occidental; las mujeres, al partir los hombres al espacio militar, deben reemplazarlos en aquellas funciones que cumplían en la esfera cívica y doméstica. La guerra obliga a los que “quedaron atrás” a sustituir a los hombres (productores) en la esfera de producción (agrícola o industrial), en el manejo de negocios y en las funciones públicas sin descuidar el trabajo llamado reproductivo. Además de esto, los no-ciudadanos deben proveer a los soldados del material bélico produciendo lo que éstos van a consumir.

El esquema que propone Pratt de la configuración espacial y social del estado de guerra es el siguiente:

Espacio militar

Hombres/ciudadanos

Campo

Hiperconsumismo

Espacio civil

Mujeres/no-ciudadanos

Ciudad

Hiperproducción

Improductividad

Pelear

Destruir

Sobrevivir

Reproducción

Trabajar

Construir

Sobrevivir

Además, el estado de guerra tiene implicancias en la dimensión sexual. La ausencia de los hombres (padres, hermanos, novios, esposos) implica un debilitamiento de la autoridad patriarcal lo cual, en algunos casos, puede derivar en una revolución sexual en la esfera doméstico-civil. Para ejemplificar lo anterior, Pratt utiliza el relato “Tomás Urbina” (Campobello 2000 103-106), en el que se cuenta que la mujer del general tenía un amante que fue fusilado por orden de Urbina y la mujer, presenciando el asesinato, levantó el cadáver del amante y le hizo un velorio en su casa.

Los relatos de *Cartucho* mantienen el mapa androcéntrico del estado de guerra reiterado por el discurso historiográfico. El texto muestra a mujeres que actúan en papeles de apoyo, como madres y esposas, curando heridas, rezando a los desaparecidos, recuperando cadáveres y llorando muertos. Las mujeres no son personajes principales en los relatos, pero sí son testigos privilegiados de la guerra. La autoridad narrativa en *Cartucho* es una niña, es decir que la construcción de la Historia queda a cargo de los no-ciudadanos que son testigos de los hechos que ven desde el espacio doméstico.

3.e Cartucho como ampliación de la interpretación de la Historia

Siguiendo con la importancia del rol de testigo de la narradora, Mariana Libertad Suárez, en su artículo “La nación fusilada: una lectura de *Cartucho* de Nellie Campobello” (2011), propone una lectura a partir de la forma de testimoniar la Historia que utiliza la autora mexicana en *Cartucho* centrándose en la figura de testigo. Este testigo de la Historia que relata los acontecimientos que sustentan la obra promueve una nueva subjetividad femenina o una nueva forma de ser mujer, un sujeto femenino que se autoconstruye un espacio en la epopeya revolucionaria mexicana. Desde la dedicatoria se evidencia un posible eje de lectura: “A mamá, que me regaló cuentos/ verdaderos en un país donde se/ fabrican leyendas y donde la gente/ vive adormecida de dolor oyéndolas.” (Campobello 2000 43). Según Libertad Suárez, este

fragmento contiene una serie de referencias que se reiteran a lo largo de los relatos y que exhiben una clara voluntad por construir una historia paralela a la oficial ligada a la oralidad y la memoria afectiva. Además, la narradora se autolegitima como sujeto portador de una verdad o saber (“cuentos verdaderos”) en oposición a quienes construyen la historia oficial “adormeciendo” con sus relatos.

La madre de la narradora, mujer que cuenta historias verdaderas, y por transferencia, también la narradora, tendrán la capacidad de organizar el pasado para dar cabida al porvenir, y de “despertar”, con sus relatos, a quienes la escuchen. La voz narrativa de *Cartucho* construye su espacio de identidad simbólica a partir de la exposición de acontecimientos relacionados a individuos anónimos silenciados por el relato oficial. Esto explica por qué en el primer relato, “El”, se sustituye el nombre propio por un sustantivo común y un significante (“cartucho”) que según el Diccionario de la RAE tiene la capacidad de designar un objeto físico utilizado en la guerra, un receptáculo de alimentos y un dispositivo destinado al funcionamiento de ciertas máquinas. El título del libro es entonces, según palabras de Libertad Suárez, un sustantivo nómada y mutante, un nombre polisémico con una única característica fija en sus diversas acepciones: la capacidad de agrupar una serie de elementos independientes, o de ser muchos en uno. Esta característica del sustantivo evidencia la voluntad de Campobello de realizar un ejercicio de aglutinamiento en su obra. Aglutinamiento que desemboca en una exposición de una Historia que es negada por el relato oficial, de los cuerpos que han desaparecido y de los relatos que no han sido. La voz narrativa, en su condición de testigo, exhibe recurrentemente los cuerpos, muertes y el miedo y, mediante este mecanismo, les resta valor a las acciones heroicas.

Para Begoña Pulido Herráez (2011), *Cartucho* se destaca principalmente por ser la microhistoria de la Revolución mexicana por dos razones; primero, por recoger historia de personajes anónimos del pueblo otorgándoles, aunque efímeramente, una identidad, y por otro lado, por tener origen en la voz de una niña. Podría agregarse también la brevedad que caracteriza a los relatos o “microrelatos”.

Los relatos que componen *Cartucho* muestran una voluntad por reproducir las características enunciativas de la crónica popular que, según Ana Marco González, anima la reivindicación de una visión comunitaria de la guerra. Se puede destacar el valor histórico de *Cartucho* a partir del hecho de que no sólo recrea el mundo de la imaginación lúdica infantil, sino que representa el sistema de valores de la cultura local y regional de la que la narradora forma parte. Para Ana Marco González, los relatos de

Cartucho asumen dispositivos de narración, de presentación de personajes que parecen conocidos por todos y de anécdotas típicos de una enunciación colectiva y popular (impronta oral y polifónica) en la que se vincula el valor testimonial y la materia literaria tradicional que visibilizan una identidad regional.

4. Conclusiones

Los ejes de lectura que se propusieron en este breve recorrido por la crítica sobre *Cartucho* de Nellie Campobello son sólo algunos de los tantos que propulsan la lectura de la obra. Pero a pesar de ser la producción literaria de Campobello tan vasta en recursos estilísticos, símbolos y elementos disruptivos, ha sido poco explorada por la crítica literaria, lo que hace que se puedan sistematizar fácilmente las distintas vertientes analíticas que investigan la obra de la autora mexicana. La crítica sobre *Cartucho* se ha nucleado en torno a cuatro principales ejes: la voz narrativa, la problemática de definir el género textual, el asunto bélico de la narración y el diálogo que guarda la obra ficcional con la Historia de la Revolución Mexicana. Cada uno de estos ejes de lectura proyectan sobre sí diversas y variadas reflexiones acerca del modo en que Nellie distorsiona lo que a simple vista (o en una primera lectura) es algo dado y acabado. En *Cartucho*, nada es lo que se supone que debe ser y se complejiza cada punto que trata:

- La voz narrativa es un registro polifónico que va incorporando distintas voces y relatos.
- Se invierte el significado de la guerra vinculándolo con el del juego.
- Se prescinde de la categorización de un género en particular y se toman aspectos de varios géneros como la novela, la Historia, el relato testimonial, la crónica, el cuento ficcional, etc. para crear un mecanismo narrativo que hace resonar el desborde que la revolución opera en el marco del relato.

Esta voluntad por dislocar lo dado tan presente en *Cartucho* es lo que define la obra y por transferencia, la vida de Nellie, quien, según su biografía, siempre se mostró a la vanguardia de su época.

Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge (2000). “El silencio de Nellie Campobello”. En *Cartucho*, Ediciones Era, México DF.
- Pratt, Mary Luise (2004). “Mi cigarro, mi Singer y la Revolución mexicana: La danza ciudadana de Nellie Campobello”. En *Revista Iberocamericana*, Vol. LXX, Núm, 206, pp. 253-273. Fecha de consulta: 15/05/2016. URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100007
- Marco Gonzalez, Ana (2013). “Presencia de pautas narrativas de la tradición oral y popular en Cartucho de Nellie Campobello”. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXVIII, Núm. 1, pp. 167-189. Fecha de consulta: 15/05/2016. URL: <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewArticle/294>
- Vanden Berghe, Kristine (2010). “Alegría en la revolución y tristeza en tiempos de paz. El juego en *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello”. En *Literatura Mexicana*, Vol. XXI, Núm. 2. Fecha de consulta: 15/05/2016. URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462010000200010
- Cortés Ortiz, Cecilia (2010). “Cartucho: Recuerdos infantiles de Nellie Campobello”. En *Hápax*, Núm. 3. Fecha de consulta: 15/5/2016. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3727697>.
- Soltero, Gonzalo Enrique (2010). “Ambigüedad y ambivalencia en Nellie Campobello”. En *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Leguaje*, Núm. 42, pp. 109-126. Fecha de consulta: 16/05/2016. URL: https://www.academia.edu/2600922/Ambig%C3%BCedad_y_ambivalencia_en_Nellie_Campobello.
- Echenberg, Margo (2016). “Niñas que fusilan y son fusiladas: discurso, imaginación y violencia en Nellie Campobello y Elena Garro”. En *BHS*, Núm. 93. Fecha de consulta: 17/05/2016. URL: <http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/bhs.2016.06>.
- Pulido Herráez, Begoña (2011). “Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana”. En *Latino América*, Núm. 52, pp. 31-51. Fecha de consulta: 17/05/2016. URL: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742011000100003
- Libertad Suárez, Mariana (2011). “La nación fusilada: una lectura de Cartucho de Nellie Campobello”. En *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, Vol. XIV, pp. 47-61. Fecha de consulta: 16/05/2016. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3741042>

NADAR EL RÍO ARGUEDAS: ABISMAR LO MÚLTIPLE

María Fernanda Libro

...describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás,
que golpeará como un río en la conciencia del lector.

(José María Arguedas 1974 59)

1. Breve introducción

Los ríos entrañan siempre el desborde, la fuerza arrolladora de las crecidas o la sospechosa paz que antecede a las tormentas, formas de un río que nos acuna y nos ahoga al mismo tiempo. La prosa de Arguedas busca la forma del río: es este un río milenario que se ladea entre piedras horadadas y retoma el cauce cada vez, luego de golpearlas. Trae consigo restos de crecidas inmemoriales que son, también, formas del mismo río. Trae quechua y puna, costa y sierra, España e indio, lomo marrón de toro desbocado y brillo dorado de sol de siesta. “Los ríos fueron siempre míos”, dice Arguedas; “Durante muchos días después me sentía solo, firmemente aislado. Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenidamente y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura”. (1958 110-114)

En el trabajo que presentamos a continuación, nos proponemos realizar un análisis de la novela *Yawar fiesta* (1941), atendiendo a las características de la obra que evidencian la singularidad del autor que nos ocupa. Arguedas produce una inflexión en la configuración del mundo andino, a cuya representación sólo había asistido, hasta el momento, el indigenismo literario. Nuestro autor genera una serie de rupturas con dicha matriz, por lo que consideramos pertinente leer su obra en clave de ruptura y transición. Así, el trabajo estará organizado de la siguiente manera: un primer apartado dedicado a las lecturas críticas que abordan la obra de este autor desde su potencialidad innovadora respecto del indigenismo; los dos apartados siguientes están dedicados al análisis de la novela en cuestión; y un último apartado destinado a trazar una línea de continuidad entre el indigenismo arguediano y las posteriores poéticas etnoculturales.

2. Arguedas: de heterogeneidades y dislocaciones

Pensar en la literatura de José María Arguedas nos presenta el desafío de enfrentar lo dislocado: gran parte del pensamiento crítico que aborda la obra del novelista peruano echa mano a términos como abigarrado, heterogéneo, alternativo o migrante, porque es en ese envés de la cultura hegemónica -blanca, letrada, urbana- donde emerge la voz, el grito arguediano.

Martin Lienhard (1992) en *La voz y su huella* retoma la noción de “literaturas heterogéneas” propuesta por Cornejo Polar¹, y toma como punto de partida “el conflicto étnico-social: yuxtaposición o interpenetración de lenguajes, formas poéticas y concepciones cosmológicas de ascendencia indio-mestiza o europea” (16). Esta literatura a la que Ángel Rama (1984) llamó “transcultural”, categoría prolífica en el pensamiento latinoamericanista, cimienta el proyecto todo de José María Arguedas, dentro y fuera de la página. A diferencia de lo que en reiteradas ocasiones se propuso como lectura de su obra, una suerte de pertenencia irrestricta a la escritura indigenista, la obra de Arguedas no comparte con ella más que aquel presupuesto básico que Henri Favre (1998) en *El indigenismo*, definió como definición de dicha matriz: “una corriente de opinión favorable a los indios” (7). Sí, en Arguedas hay una visión positiva del indígena y, en todo caso, también una negativa. Porque no es prerrogativa de su escritura presentar un indígena prístino, ajeno a cualquier mácula de la modernidad/Occidente. Tampoco, la configuración de un sujeto indígena abatido, reducido al casillero de aquel que espera ser rescatado por una cultura a la que finalmente será incorporado. Arguedas comienza por estallar lo binario y dicotómico -civilización y barbarie, blancos e indios, buenos y malos- en múltiples aspectos tensionados en una región, en una nación, en un continente.

En su texto “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el

¹ En su texto “El indigenismo y las literaturas heterogéneas”, Cornejo Polar define: “Caracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea necesariamente una zona de ambigüedad y conflicto. (...) Evidentemente la heterogeneidad se manifiesta a través de muchas y distintas formas y niveles. Interesa en esta ocasión reflexionar sobre las literaturas que se proyectan hacia un referente cuya identidad socio-cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto.” (1977 5-6).

Perú moderno”, Antonio Cornejo Polar (1986) parte de una anécdota narrada por Mario Vargas Llosa en la que se cuenta que éste, al salir de la Biblioteca Nacional encuentra la invasión del quechua en las calles limeñas. La voz de esos migrantes serranos en la ciudad, en plena Costa desarrollista y civilizada, representa el caos de lo atiborrado y lo indomable, frente a la apolínea, letrada y aséptica Biblioteca Nacional. El migrante también comienza por negar su origen, negación relativizada inmediatamente por su acento, su piel, su estar ahí², y concluye con una reivindicación de su tierra, de la sierra. Esta tensión presente en el discurso migrante es presentada por Cornejo Polar como no dialéctica, ya que no intenta sintetizar las experiencias vitales disímiles, asimétricas y contradictorias que ha atravesado. No tiene, a diferencia de la noción de mestizaje, una resolución armónica. Se trata en todo caso de un discurso múltiple, en el que se tensionan universos culturales disímiles atravesados por procesos históricos de dominación y colonización. Y es allí donde proponemos pensar a Arguedas. Dice Cornejo Polar:

Es claro que el migrante adolescente que opera como narrador-personaje de la novela³ concentra pero no sintetiza en su discurso dos experiencias, una pasada y otra presente. De hecho actualiza dos idiomas, quechua y español; dos tecnologías comunicativas, la oral y la escrita: dos géneros artísticos, la canción y la novela; y de alguna manera, pero la relación podría continuar, ejercita dos sistemas culturales distintos. (1996 842)

José María Arguedas es discurso migrante -aquí más que nunca la interpretación del narrador de la novela referenciada por Cornejo Polar como un *alter ego* arguediano- ya que su escritura es la tensión irresuelta de dos universos culturales distintos. De allí su proyecto vital, declarado en “No soy un aculturado”, discurso con el que recibe el premio “Inca Garcilazo de la Vega”, en octubre de 1968: “... intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores”⁴.

²En su artículo Cornejo Polar analiza el discurso de un cómico ambulante, en lo que él denomina “las intensas fluctuaciones de su identidad discursiva” (842). El cómico/migrante comienza por negar su origen serrano y luego, casi sin intervalos pero habiendo pasado, sí, por Túpac Amaru, termina por autodeclararse ya no serrano sino “serrano”.

³En referencia a la novela de José María Arguedas *Los ríos profundos*, Losada, Buenos Aires: 1958.

⁴ Puede accederse al texto completo en el sitio web <http://www.servindi.org/actualidad/3252>.

3. *Yawar Fiesta: narrar lo múltiple*

¿Desde qué lugar hablamos de la otredad? ¿Qué atributos esgrimimos para decir por aquellos cuyas voces permanecen soterradas? La literatura latinoamericana se ha llamado en numerosas ocasiones a darse esta discusión: no otra es si no la puesta en entredicho de una matriz centenaria como el indigenismo⁵.

En el ya citado discurso “No soy un aculturado”, nuestro autor construye la metáfora del cerco: existe un cerco levantado por la cultura hegemónica que busca aislar, acorralar a un pueblo cuya degradación comienza por el desprecio cultural, pero cuyo objetivo ulterior es el dominio político y la explotación económica. Arguedas habla del cerco porque lo ha atravesado: “A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa”⁶. Del fuego que impulsa, de eso hablará Arguedas en la novela que nos ocupa.

Cuando Antonio Cornejo Polar en *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) señala que es en *Yawar Fiesta* (1941) que Arguedas “comienza a forjar la imagen de un indio verdaderamente capaz de rebelarse” (58), refiere precisamente al fuego que impulsa: la construcción de la carretera Puquio-Nazca, hecho sobre el que pivotará la novela cada vez que se aluda a la capacidad organizativa y de trabajo mancomunado de los indios cuando se proponen un objetivo común. Este hecho funcionará como el hito histórico capaz de inspirar a quienes promueven el Turupuk'llay –la corrida del toro en ocasión de la celebración de la independencia- y de advertir a quienes pretenden evitarlo. Respecto a la construcción de la carretera, leemos en la novela: “Los periódicos de Lima hablaron de la carretera Nazca-Puquio. ¡Trescientos kilómetros en veintiocho días! Por iniciativa popular, sin apoyo del Gobierno” (76). La memoria de este suceso sorprendente, volverá en el temor de los que pretenden frenar a los indios en su acometida, como así también en quienes pretenden arengarlos.

Sin embargo, la representación de la vida pública de Puquio, pueblo en el que suceden los acontecimientos narrados en la novela, no descansa en la operación dicotómica que presenta la narrativa indigenista en su conjunto: no hay aquí un indio

⁵En estas páginas observaremos algunos puntos centrales de la revisión del indigenismo literario que genera J. M. Arguedas al desplazar su narrativa de los preceptos fundamentales de la matriz.

⁶Fragmento de “No soy un aculturado”, <http://www.servindi.org/actualidad/3252>.

rebelado enfrentado a un blanco que pretende ya oprimirlo para quitarle sus tierras, ya salvarlo de la “barbarie” e incorporarlo a la sociedad “civilizada”. Arguedas presenta una multiplicidad de estratos que, como marca Cornejo Polar (1973 63), no deja de tener su correlación en la naturaleza socioeconómica y cultural de la topografía puquiana. Dos grandes sectores habitan el pueblo: los mistis o principales, divididos a su vez en principales y más principales; y los indios, habitantes de los cuatro ayllus, Pichk’achuri, K’ayau, Chaupi y K’ollana. Los dos primeros ayllus ocupan la zona alta de Puquio, mientras que los restantes se emplazan en las zonas bajas⁷. Pero a pesar de las diferencias jerárquicas entre los ayllus señaladas por Calero del Mar, podemos afirmar que el sector indígena es el más homogéneo, al menos en lo que a las acciones respecta.

Distinto es el caso del sector de los principales, entre los que podemos distinguir a los terratenientes tradicionales, por un lado, y a los avenidos, nuevos terratenientes, por el otro. Este segundo sector es servil y “politiquero”, pero no deja de desear la corrida de toros tal y como la desean los indios⁸. Es a este sector al que Arguedas otorga las características del gamonalismo, representado en los personajes de Don Julián Aranguena y Don Pancho Jiménez. Estos mistis principales, a diferencia del sector de principales que se reúnen con el subprefecto y acatan la prohibición de la corrida del Misitu, pretende que la corrida sea “a la india”. En efecto, es el mismo Don Julián quien encabeza la primera expedición al cerro a buscar a Misitu. Porque el gamonal se caracteriza por su adhesión a la cultura de la sierra en contraposición de todo lo extranjerizante, pero al mismo tiempo, no deja de ser el principal opresor de los indios y, en este caso, de regocijarse con su sufrimiento. Cuando hablamos de gamonalismo nos referimos a aquellos hacendados, advenedizos sin casta ni refinamiento, que explotaban a los indígenas en la región andina. Esta suerte de caciquismo moderno tiene que ver con el ascenso de una clase cuya movilidad radica justamente en la explotación del indígena⁹. La filiación a la cultura serrana en estos personajes queda evidenciada en

⁷En “Dualismo estructural andino y espacio novelesco arguediano”, Edmel Calero del Mar (2002) plantea que la estructura dualista prehispánica rige el pueblo de Puquio en pleno siglo XX, estableciendo jerarquías entre la zona alta –puna- y la zona baja –quechua-, en un principio denominado *yanatin*. Dicho principio jerárquico quedará suspendido a partir del Turupuk’llay, momento en que las cuatro comunidades se complotan a los fines de realizar la corrida “a la india”.

⁸Podemos identificar en los personajes de Don Pancho y Don Julián a la figura del gamonal, sobre cuya incidencia en la vida de los pueblos indios se explaya J. C. Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Recuperaremos este punto más adelante.

⁹ Como señala J. C. Mariátegui, “El término gamonalismo no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas y grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga

el momento del Turupuk'llay cuando, estando tanto Don Julián Arangüena como Don Pancho Jiménez presos, se lee el siguiente rezo de Don Pancho:

-Taytacha, señor de la misericordia: tú estás sabiendo que soy vecino cumplidor de mis deberes, yo no he blasfemado como otros; no he sido abusivo ni ladrón de mis congéneres, ¡bueno, no más soy! Olvídate, pues, por un ratito, de mis borracheras, de mis vicios con las mujeres, de mis maldiciones a don Demetrio y a don Antenor; tú estás sabiendo que son unos perros. ¡Y sácame, papacito! Aunque sea desde mañana, por un mes que me encierren. Pero ahora... ¡no pues! (153)

Otro sector ya no localizado en Puquio sino en Lima que llega a intervenir en la trama y resulta de particular interés para nuestro análisis, son los migrantes serranos en la capital, quienes luego de haber dejado el pueblo y haber entrado en contacto con la Universidad –y, a través de esta, con el Partido Socialista- pretenden incidir en la suerte de los indios “iluminando la verdad ante sus semejantes”, según señala Cornejo Polar (1973 76). Este sector encarna en la figura de Escobar, estudiante y migrante serrano, quien ante la imagen de Mariátegui pretende redimir al indio oprimido por el gamonalismo “abriendo sus ojos” o “librando su conciencia”, como propone ante sus compañeros¹⁰. Hay aquí un fuerte planteo de aculturación por parte de Arguedas, quien llega a representar un personaje que, más allá del culto a la obra del creador de *Amauta* que el autor comparte¹¹, no termina de comprender que no es a través de esta especie revelación de la verdad que los indios serán liberados. Es en esta representación del serrano aculturado en la ciudad que el autor duplica la apuesta al plantear que no es por medio de las luces de las letras que vendrá la liberación de los indios, sino a través de la

jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza, porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado” (54-55).

¹⁰ En el capítulo “Los serranos”, Escobar advierte ante sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo”.

¹⁰El Centro Unión Lucanas es una sociedad de fomento de la cultura de la provincia –una de las once que componen el departamento de Ayacucho- que se fundó durante la segunda década del siglo pasado, cuando las migraciones masivas de la sierra hacia la costa.

¹⁰ Previamente Mariátegui define el problema del indio en relación a la tenencia de la tierra: “Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos estériles ejercicios -y a veces sólo verbales-, condenados a un absoluto descrédito. (...) La cuestión indígena arranca en nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra” (53). sus compañeros del Centro Unión Lucanas: “Nosotros que ya tenemos los ojos abiertos y la conciencia libre, no debemos permitir que desuellen impunemente a nuestros hermanos”, (80).

¹¹En el discurso ya citado, Arguedas llega a decir: “Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo”.

unión de su fuerza. Si en Escobar, o en el Centro Unión Lucanas¹², reposara la responsabilidad de emancipar a los indios, pues entonces reconoceríamos en Arguedas una prosa de raigambre indigenista. Y eso es, precisamente, lo que no sucede: tanto Escobar como el Centro Unión Lucanas, son incluso expuestos en su más estricta aculturación porque, aún en su preocupación por la suerte de los indios en manos gamonales, no dejan de leer en el Turupuk'llay una ritual bárbaro y arcaizante, desconociendo la tradición de la que ellos mismos provienen. Como señala Cornejo Polar, “la fraternidad comunal (...) sobre todo su raíz de humana solidaridad, son la opción única de la supervivencia con dignidad, pese a la opresión y a la miseria, para los indios. El indio comunero es el héroe de Yawar Fiesta” (1973 67). El epítome de su capacidad mancomunada es, nuevamente, la construcción de la carretera Puquio-Nazca.

En la configuración del personaje de Escobar, Arguedas señala la lectura errónea que realiza cierto sector de intelectuales -en este caso, serranos-, al pretender una intervención proteccionista de los indios. Si se retoman las palabras de Mariátegui, se observará con claridad el posicionamiento del autor respecto de la situación del indígena, cuya emancipación descansa en la organización de los propios oprimidos, a partir de la incidencia de las ideas socialistas. Dice J. C. Mariátegui:

La propagación en el Perú de las ideas socialistas ha traído como consecuencia un fuerte movimiento de reivindicación indígena. La nueva generación peruana siente y sabe que el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no signifique el bienestar de las masas peruanas que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina. (...) La solución del problema del indio¹³ tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios. (64-65)

El episodio central de la trama, el Turupuk'llay, contiene una carga simbólica que es preciso apuntar. En primer lugar, la trascendencia de las estratificaciones ya que, si como dice Edmer Calero del Mar, la estructura prehispánica de jerarquización de las comunidades rige Puquio en pleno siglo XX, la corrida del Misitu es el hecho que suspende tal orden y unifica el deseo del sector indígena. Lo mismo respecto de los

¹²El Centro Unión Lucanas es una sociedad de fomento de la cultura de la provincia –una de las once que componen el departamento de Ayacucho- que se fundó durante la segunda década del siglo pasado, cuando las migraciones masivas de la sierra hacia la costa.

¹³ Previamente Mariátegui define el problema del indio en relación a la tenencia de la tierra: “Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos estériles ejercicios -y a veces sólo verbales-, condenados a un absoluto descrédito. (...) La cuestión indígena arranca en nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra” (53).

gamonales que -en eso aciertan Escobar y el Centro Unión Lucanas-, buscan el espectáculo en el derramamiento de sangre de los indios ya que no dejan de encontrar allí una tradición que pretenden conservar. En segundo lugar, se trata de la lucha contra el toro, símbolo de la fuerza española, en mano de los capeadores/indios, que buscarán la muerte de aquel aunque esto implique su sufrimiento. Este símbolo resulta aún más paradójico si se considera que la corrida se celebrará en ocasión de los festejos por el día de la independencia del Perú, un 28 de julio. Por último, lo mencionado líneas arriba, el intento fallido de los serranos migrados a la ciudad, quienes infructuosamente pretenden transformar las tradiciones de los comuneros y convertirlos en lo que ellos son ahora, y terminan por enfrentar un fracaso rotundo al ver que la sierra se reordena bajo su propia lógica.

4. Lenguaje y realidad

El desafío arguediano de representar la realidad serrana en su compleja heterogeneidad, pone en el centro de la escena la pregunta por la lengua. Un dato biográfico –sin querer caer en un análisis biografista de la obra pero que colabora con el problema de la lengua- resulta interesante: José María Arguedas aprendió a hablar en quechua, no en el sentido en que uno aprende una segunda lengua, sino en el sentido de que fue el quechua la lengua en la que aprendió a hablar, su lengua materna. Como relata Cecilia Hare (2009), el quechua es para Arguedas la lengua de la infancia, de los afectos, la lengua en la que escribe sus poemas. Sin dejar de ser un perfecto hispanohablante, Arguedas problematiza la representación de un universo que palpita en quechua y que no puede, entonces, ser sofocado por la lengua del conquistador.

En *La novela y la expresión literaria en el Perú* (1974), Arguedas plantea: “Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre, un típico mundo literario en el que la palabra ha consumido la obra” (61). El autor se encuentra en la búsqueda de una lengua, de un constructo de lengua, que vibre como lo hace el alma quechua, y termina por crear, en palabras de Hare, una ficción lingüística¹⁴:

¹⁴Con el término “ficción lingüística” la autora hace referencia a la creación de una lengua que no es efectivamente hablada en ninguna región del Perú, pero a través de la cual Arguedas puede interpelar al lector hispanohablante sin dejar de lado el “palpitante quechua” de la sierra que describe.

Resolvió el problema escribiendo en castellano, idioma por el que siempre votó en fin de cuentas, pero sin someterse a él, “desordenándolo”, recurriendo a palabras quechuas, y elaborando un sociolecto, un lenguaje especial ficticio para los indios basado en el castellano. Ya que no podía hacer hablar en quechua a esa gente, que es la que más amaba y comprendía (...) crea una ficción lingüística¹⁵. (158-159)

La autora reconoce una multiplicidad de procedimientos lingüísticos a través de los cuales Arguedas crea esta *entre-lengua* fusionando la sintaxis quechua a la cadencia del habla hispana. Proponemos aquí la noción de *entre-lengua* para pensar esta problematización de la lengua que realiza Arguedas, a medias entre el quechua y el español, sin ser ninguna de ellas, pero capaz de ser decodificada por un lector hispanohablante. El uso del hipérbaton es una constante en *Yawar fiesta*: recurso que a los lectores de la literatura hispánica nos remite a la poética barroca, y que en su conjugación con el léxico quechua, representa uno de los factores más desafiantes de la lectura de la novela. “En la puna y en los cerros que rodean al pueblo tocaban ya wakawak’ras” (26), se lee en un pasaje. Propio de la sintaxis quechua, el infinitivo es introducido en las frases en reemplazo del verbo conjugado, sugiriendo permanencia y quietud a un tiempo. “Ver a nuestro pueblo desde un abra (...) mirar su torre blanca de cal y canto (...) oír el canto de los gallos (...) y sentarse un rato en la cumbre para cantar de alegría” (8). La profusión de gerundios es también una propiedad del quechua: “Pero en el corazón de los puquios está llorando la quebrada, en sus ojos, el cielo y el sol están viviendo; en su adentro está cantando la mañana...” (15). También el uso repetido de una misma palabra en una misma oración o párrafo, recurso que en el quechua es considerado signo de coherencia. Pero lo que sin dudas asalta al lector ya desde las primeras páginas, es la abundancia de términos en quechua, muchos de los cuales remiten a la flora y la fauna, pero no exclusivamente. Esta incorporación de sustantivos quechuas y la ausencia notable de glosario, buscan generar en el lector la experiencia de una lengua y, por medio de ella, de un paisaje, de una región que palpita

¹⁵En el mismo sentido va lo señalado por Nelson Osorio en su conferencia de apertura del *Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*, Lima, 18 al 20 de abril de 2011, titulada “José María Arguedas y la construcción del lenguaje de la identidad mestiza”. Allí postula que “Toda la narrativa de Arguedas está marcada por esa lucha, la lucha por encontrar una forma de expresión literaria para ese mundo (para lo personal, ya sabemos, lo tenía en las canciones quechua). Para ahorrar un examen de ese proceso, quiero señalar solamente que la salida la logra construyendo una lengua literaria en que el espíritu del mundo humano indígena se verbaliza en un castellano que no es tal y que está transido por la sintaxis del quechua, logrando reproducir no el lenguaje sino el proceso interior del quechua-hablante a través de una lengua inventada” (Osorio 2011 11).

en ese idioma. Este extrañamiento con la lengua inicia como un desafío al lector, pero continúa y concluye como una vivencia de un paisaje otro, de un espíritu otro. Este procedimiento, que para Arguedas constituía el desafío mayor de la escritura, se va produciendo gradualmente. A medida que avanzan las páginas, la introducción de términos quechuas va *in crescendo*, al tiempo que son absorbidas por el contexto semántico construido en cada párrafo en español que las contiene. Es decir, se produce la tensión y al mismo tiempo la absorción con/de la lengua otra.

El lenguaje de Arguedas no busca simplemente presentar la realidad, sino revelar la relación singular que se establece entre esta y el lenguaje. Una segunda ruptura notable: así como en el apartado anterior quedó manifiesta la distancia entre el autor que nos ocupa y la matriz indigenista, vale decir que **esta pulsión reveladora del lenguaje es también una ruptura respecto del canon realista de representación**. Desde luego, hay una búsqueda realista en la representación de la realidad, pero en tal búsqueda no es el narrador quien allana el camino para que el lector circule por las páginas sin mayores dificultades –pensemos en la ausencia del glosario- sino que dicho realismo, dicha revelación intenta ser, en palabras de Cornejo Polar, un “acto de conocimiento” (1973 83). Cornejo Polar cita en la introducción a *Los universos narrativos*, un pasaje de Arguedas presente en el texto *Encuentro de narradores peruanos*, donde el novelista declara “yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido” (1973 20). Esta lucha por la fidelidad al alma quechua, traba resistencia con la necesidad de traducir para que se conozca, retratar en la lengua del lector. En su ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, Arguedas comenta que el proceso de escritura del volumen de cuentos que precede cronológicamente a nuestra novela, los cuentos de *Agua*, buscó retratar el universo serrano “en el castellano más correcto y literario del que podría disponer. (...) Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre; un típico mundo «literario», en que la palabra ha consumido a la obra” (54). Esta inclusión de materias extrañas, como el mismo autor lo llama, en la lengua límpida, implica un extrañamiento para el lector, que ya no cuenta con la lengua como presupuesto de conocimiento. De esta conflictividad entre una lengua capaz de ser entendida por el lector y la necesidad de retratar esa experiencia serrana, emerge la ficción lingüística señalada por Hare. Por último, coincidimos con Nelson Osorio cuando señala que

La búsqueda incesante de lograr un lenguaje nuevo que obsesiona a José

María Arguedas, no puede verse como un asunto de “estilo” (como antes solía decirse) ni como una cuestión puramente literaria: es un asunto que se articula a la expresión de una realidad social y cultural nueva, realidad que busca tener presencia plena en un espacio (el de la literatura) en que aún predominan estrechos paradigmas occidentales. (2011 15)

5. *Un puente al futuro*

En un último apartado de estas breves reflexiones en torno a la narrativa arguediana, nos interesa destacar la capacidad propositiva de un escritor cuyo planteo supera deliberadamente los alcances del indigenismo literario, tendiendo puentes hacia una escritura que emergería décadas después de su desaparición física. En el segundo apartado, hicimos referencia a la distancia de la narrativa arguediana respecto a la matriz indigenista, al no presentar una visión idealizada del indígena. Si recuperamos los aportes de T. Mezejko sobre el indigenismo literario¹⁶, observaremos que la característica fundamental de la narrativa indigenista se escapa de la obra que nos ocupa. El enunciador de *Yawar fiesta* no interpela a un enunciatario capaz de modificar en la realidad -en un juego de mimesis entre la realidad textual y la extratextual- aquellos valores corrompidos por antisujetos en el universo indígena. De aquí que la obra de Arguedas sea leída como “neoindigenista” ya que, si bien aborda la realidad indígena, supera las prerrogativas del género y de su tratamiento histórico. En esta oportunidad proponemos vincularla con las literaturas indígenas, también llamadas “literatura etnocultural” (Carrasco 2002), en las que aquello que constituía apenas un referente dentro de la narrativa indigenista -el indígena- asume ahora el lugar de la enunciación.

El Quinto Centenario de la Conquista del continente americano recolocó a las reivindicaciones indígenas en el centro de la escena. En este momento se recupera el

¹⁶ Postula Mezejko. “...el relato indigenista es aquella serie de enunciados que presentan un sujeto de estado figurado por el indio, en disyunción con objetos de valor como consecuencia del hacer de antisujetos que son los causantes del estado de carencia. Constatado el estado, los enunciadores plantean la necesidad de modificarlo, mediante un hacer que reinstaure los valores” (1994 41). Dicho hacer reside en la capacidad transformadora de los sectores blancos -sujetos de hacer-, capaces de restaurar los valores que antisujetos del mismo sector alteraron en el universo de aquellos “incapaces” de accionar, los sujetos de estado “indígenas”. Enunciador y enunciatario coinciden en su pertenencia a los sectores blancos, urbanos y letrados, mientras que el indígena queda limitado a ocupar la posición del referente.

debate en torno a las literaturas de corte testimonial-cuyo casos emblemáticos son Domitila Barrios de Chungara y Rigoberta Menchú- producido durante la década anterior. Podemos delinear una continuidad entre la narrativa arguediana -con las observaciones ya expuestas respecto al indigenismo-, la literatura testimonial de los años ochenta y la poesía etnocultural, cuyo hilo conductor está dado en la emergencia de la voz de aquel “sujeto de estado” de la narrativa indigenista. El desplazamiento del corte testimonial por parte de una poética ya no necesariamente centrada en la reivindicación étnica, es la manifestación más clara de un proceso de transformación de las nociones de periferia/centro, que permite la incorporación de esas voces en la Modernidad llamadas “otras”, al campo de las literaturas nacionales. Aquella heterogeneidad tan fuertemente señalada en el latinoamericanismo del siglo XX, cobra fuerza en la aparición de una multiplicidad de voces y poéticas que se incorporan ahora ya no como un “tema” o un referente, sino como un nuevo locus de enunciación. Es el caso de la poesía maya quiché en Guatemala, de la poesía bilingüe mapudungún/español en Chile y Argentina, es el caso de la poesía maya y zapoteca en México, es el caso de la poesía quechua en Perú y Ecuador¹⁷. Estas voces ya no ocupan un lugar en la vitrina de los folclores nacionales, ni son reducidos al objeto de estudio de la antropología. En efecto, si bien una parte importante de estas escrituras se vuelve sobre la reivindicación étnica y la denuncia por la explotación económica, la dominación política y el desprecio cultural, resulta palmario el giro hacia búsquedas poéticas que no necesariamente se corresponden con lo “étnico”. La pregunta crucial sería por qué deberían corresponderse: ¿acaso porque nosotros, lectores “otros” –invirtamos por un rato el lugar de la otredad- esperamos eso, “etnificando” su voz? Por suerte, la poesía llega siempre a tiempo para desbaratar estas pretensiones y colocarnos en un lugar incómodo, donde lo predeterminado nunca alcanza y se exige un esfuerzo que supere nuestra tendencia a la conservación de categorías conocidas.

Pero volvamos a Arguedas. En el texto ya citado de Martin Lienhard, al definir la literatura alternativa y tomando como caso la narrativa de J. M. Arguedas, postula que

... una literatura alternativa escrita que se inscribe en los márgenes – abiertos hacia las culturas orales- de la cultura escritural hegemónica. (...) Su escritura no puede representar, pues, directamente la voz de las

¹⁷Para obtener un panorama sobre la literatura indígena, recomendamos. Huenún Villa, Jaime (compilador). (2008). *Antología de poesía indígena latinoamericana. Los cantos ocultos*, LOM Ediciones, Santiago.

sociedades marginadas. Ahora, si esta narrativa no es, todavía, una literatura escrita por los sectores marginados, es posible que vaya preparándola o anticipándola. (171)

Arguedas tiende un puente hacia la emergencia de las voces indígenas desde el momento en que ya no pretende hablar en nombre de, sino hablar desde todo lo que de él hay comprometido con esa otredad representada. No sólo por haber sido el quechua su lengua madre y la cultura serrana el universo cultural de su infancia, sino por nunca haber abandonado esa lengua, esa cultura como propia, como el lugar de sus afectos. Por esto, creemos que mucho más que indigenista, Arguedas anticipa lo indígena, lo etnocultural, en fin, eso que aún no encuentra denominación precisa pero que ya palpataba en su español transido de quechua.

Nelson Osorio, en la conferencia antes referida, propone pensar en Arguedas desde la noción de “oralitura”, presentada por Maximilien Laroche, para aludir al carácter oral de la literatura arguediana. Lo hace partiendo de la advertencia de que el término *poesía* es propio de Occidente, mientras que en los pueblos originarios tal manifestación es concebida como canto y danza. Sin embargo, la presencia del lector, en tanto destinatario de la enunciación, es insoslayable. Hay un lector en Arguedas, para quien el novelista crea este lenguaje ficcional –de lo contrario escribiría en quechua- y ante quien desea golpear en su conciencia con la fuerza de un río; y hay un lector en la poesía indígena actual, a quien se interpela cada vez que se denuncia la explotación o, aún más, cada vez que lo étnico no se tematiza y, en cambio, se nos propone el desafío de problematizar/nos/los.

6. *A modo de conclusión*

La narrativa arguediana nos propone un abismo. Según el Diccionario de la Real Academia Española, abismarse es, en una de sus acepciones posibles, “entregarse del todo a la contemplación, al dolor. Sorprenderse”. La obra de Arguedas nos abisma a la puna, nos invita a observar desde un lugar otro esa realidad palpitante de indios, mestizos y principales. Montados sobre una entre-lengua, sus lectores vamos sorteando la tentación de volver a procesar la otredad desde la silla de la supuesta mismidad.

A lo largo de estas páginas hemos intentado retomar la lectura de José María Arguedas a la luz de los años y el curso de las escrituras. Sorprende/abisma encontrar en

él el germen de lo que luego será la poética indígena, la poética etnocultural. Como un recado recogido en las latitudes más profundas del continente, que celebra en Arguedas la enorme potencia de su capacidad reactualizante.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1941). *Yawar fiesta*, Losada (1974), Buenos Aires.
- _____ (1958). *Los ríos profundos*, Losada (2009), Buenos Aires.
- _____ (1974). *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, Editorial América Nueva, Buenos Aires.
- _____ (1968). “No soy un aculturado”. Fecha de consulta: 30/07/2016. URL: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/identidadperuana/2009/10/30/centenario-de-arguedas-yo-no-soy-un-aculturado/>
- Calero del Mar, Edmel (2002). “Dualismo estructural andino y espacio novelesco arguediano”, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Paris-X Nanterre, Francia, 153-181 pp.
- Carrasco, Hugo (2002). “Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual”, *Revista Chilena de Literatura*, N° 61, pp. 83-110.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires.
- _____ (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* vol LXII/N° 176, 837-844.
- _____ (1977) “El indigenismo y las literaturas heterogéneas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* año IV, N° 7 y 8, pp. 7-21.
- Favre, Henri (1998). *El indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- Hare, Cecilia (2012). “Arguedas y el mestizaje de la lengua: *Yawar fiesta*”. Actas XIII Congreso AIH. Centro Virtual Cervantes. Fecha de consulta: 30/07/2016. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_022.pdf.
- Lienhard, Martin (1992). *La voz y su huella*. Horizonte, Lima.
- Mariátegui, José Carlos (2009). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Mosejko de Costa, Danuta T. (1994). *La manipulación en el relato indigenista*. Edicial, Buenos Aires.
- Osorio, Nelson (2011). “José María Arguedas y la construcción del lenguaje de la identidad mestiza”, *Katatay*, año VII, vol. 8, Buenos Aires.
- Rama, Ángel (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*, El Andariego (2007), México D. F.

LA NACIÓN MESTIZA EL COLOR CUBANO SEGÚN NICOLÁS GUILLÉN

Julieta Kabalin Campos

Las polémicas en torno a las diferentes conceptualizaciones sobre la problemática de “lo negro” en las literaturas latinoamericanas se repiten y renuevan desde principios del siglo XX hasta los días actuales. Negritud, literatura negra o negrista, literatura afrodescendiente o de temática afro son algunas de las nociones que atraviesan un complejo entramado de discusiones críticas, teóricas y literarias que tienen como preocupación atender a la pregunta sobre el lugar del negro en las sociedades y culturas latinoamericanas, así como también en la literatura del continente y sus particulares literaturas nacionales. Entre los muchos intelectuales que han aportado ideas a este debate, el cubano Nicolás Guillén es, sin dudas, uno de los pioneros para una nueva conceptualización de lo negro en América Latina, el Caribe y Cuba en particular. A pesar de no haberse propuesto de manera programática organizar un movimiento de reivindicación de la cultura afro o de la literatura negra, su producción intelectual es un ejemplo de lucha y compromiso con la causa del reconocimiento del negro como parte imprescindible de la configuración nacional cubana.

En el año 1931, Guillén interpela a sus lectores del siguiente modo:

No ignoro, desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi temario lírico. Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero.

Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. ¿Duele? No lo creo. En todo caso, precisa decirlo antes de que lo vayamos a olvidar. La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.

Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro -a mi juicio- aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfío submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: «color cubano».

Estos poemas quieren adelantar ese día. (Guillén2001b)

“Estos poemas quieren adelantar ese día” anuncia a modo de sentencia la frase final del Prólogo de *Sóngoro Cosongo*. Ese día que el poeta prevé en su texto da cuenta de una ausencia y, por ello, es configurado también como un objeto de deseo. El día anhelado es aquel en el que se reconozca el espíritu mestizo del cubano y esta reivindicación es uno de los ejes que atraviesa de modo transversal la obra del poeta camagüeyano. Asimismo, la impronta combativa que se manifiesta de manera evidente en esta breve introducción de uno de sus primeros poemarios exalta y adelanta el perfil de una lucha que el cubano llevará a cabo a lo largo de toda su vida.

En este trabajo, nos interesa hacer un breve recorrido por algunos momentos importantes de la obra de Guillén advirtiendo como uno de los aspectos ineludibles para un análisis introductorio de su producción literaria el fuerte compromiso social del poeta — especialmente, pero no únicamente, vinculada con la lucha por el reconocimiento de la matriz africana como elemento formador de la cultura nacional — y su creciente vinculación con la causa revolucionaria, aspecto de su práctica artística que nos obligará a considerar el acontecimiento de la Revolución Cubana de 1959 como un momento bisagra de su producción. Atendiendo a estos aspectos de la obra guilleniana y luego de realizar algunas aclaraciones generales en nuestro primer apartado, organizaremos nuestro análisis considerando tres grandes momentos de su trayectoria: 1) el periodo vanguardista; 2) el periodo antiimperialista y 3) el periodo nacionalista revolucionario. Los dos primeros, anteriores a la revolución de 1959 y el último, pos-revolución. Este intento de sistematización no pretende dar cuenta de la complejidad de la obra del poeta cubano, sino hacer foco en algunos de los aspectos iluminadores que nos permiten ingresar al denso mundo literario configurado por Guillén y sus conexiones con el entramado histórico-político-cultural en el que estas producciones se inscriben.

1. Un preámbulo necesario

La primera aclaración que debemos realizar, antes de entrar de lleno en la obra de Guillén, está vinculada a algunos conceptos claves a la hora de pensar en la cuestión de lo negro en el contexto latinoamericano. Para ello, una distinción entre los términos

negritud y negrismo se vuelve ineludible si tenemos en cuenta la preocupación que la crítica ha manifestado en relación a este par conceptual (entre ellos, Depestre 2000; Schwartz Bernd).

Para empezar, podemos sostener que la principal diferencia radicaría en que el negrismo, en general, se entiende circunscripto al ámbito literario pero sin restringirse a un grupo organizado de escritores, tornándolo un concepto más versátil; mientras que la negritud es entendida como un movimiento específico que surgió en la década del 30 como espacio de reivindicación de los derechos de los negros y fue liderado por intelectuales francófonos como Léopold Sédar Senghor y Aimé Césaire. A este último, además, se lo reconoce como fundador del movimiento por adjudicársele la primera utilización del neologismo en su poema “Cuaderno de un retorno al país natal” de 1939. En palabras de Schwartz:

Primero, el *negrismo* como manifestación específicamente literaria poco tiene que ver con la *negritud*, término que engloba a los movimientos surgidos en los años 30 para reivindicar los derechos de los negros. Segundo, el negrismo no se configura como un movimiento estético organizado, regido por manifiestos o propuestas teóricas, análogo a los *ismos* de la década (futurismo, expresionismo, dadaísmo, cubismo, etcétera). (659)

Zilá Bernd, por su parte, sin disentir con esta definición, se detiene en el término negritud y hace una distinción entre un uso restringido y un uso amplio del concepto. El sentido acotado (Negritud con mayúscula) efectivamente haría referencia al movimiento fundado por Césaire en la década del 30 y, en cuanto tal, permite su historización e, inclusive, la advertencia de ciertas contradicciones y fracasos del mismo en relación a sus principios fundadores. En su sentido amplio (negritud con minúscula), referiría a diferentes tomas de conciencia y búsquedas de identidad negra que existen desde la llegada de los africanos al continente, lo que implicaría la generación de resistencia ante las estructuras racistas del colonialismo. Esto le permitirá a la autora remitirse al movimiento revolucionario de Haití o a las acciones rebeldes de los quilombos en Brasil como ejemplos de este tipo de ejercicio identitario. Pero, Bernd no es la única en realizar operaciones ampliatorias del término. De hecho, es en el mismo sentido que apunta el mecanismo metodológico utilizado por Schwartz en el libro anteriormente citado sobre las vanguardias latinoamericanas cuando adopta el término para establecer una diferenciación clara con el negrismo. Según él mismo explicita:

Aunque la negritud sea un concepto polémico, difundido en los años treinta por Aimé Césaire y Leopold Senghor, en esta antología optamos por el empleo de tal denominación para señalar las manifestaciones ideológicas que tratan de la identidad del negro, así como de las reivindicaciones políticas de las décadas del 20 y del 30, especialmente en Cuba y Brasil. Por lo tanto no debe confundirse con el negrismo” (669)

La negritud, en este sentido, permite referir a diferentes manifestaciones que revelan una toma de conciencia de la condición del negro. Como contrapartida, la resistencia al uso del término negrismo que demuestran algunos autores tiene que ver con la relación que comúnmente se establece entre éste y el interés por las manifestaciones de matriz africana de un modo muy general y muchas veces abordadas de manera superficial. Un dato importante en este sentido es que, a principios del siglo XX, la temática negrista se erigió como un espacio de confluencia entre los vanguardistas europeos y su utilización consistió en una recuperación del arte y la cultura africana aunque desde una visión exotista de esa otredad. Se trataba de un “repertorio importado utilizado por una elite artística blanca y europea para divulgarla ante un público también blanco perteneciente al mismo grupo de la elite cultural. Por eso no pueden considerarse liberacionistas” (Schwartz 660). En América Latina, esta apropiación se dio de diferentes maneras y adquirió nombres diversos, entre ellos: literatura negra, afroamericana, negroide, etc. A pesar de la prolífica producción de obras consideradas bajo estas conceptualizaciones,

El negrismo no constituye una doctrina literaria o artística ni una cultura en el sentido que el antropólogo da a dicho término, es decir, una escala de valores comunes o una etnia o a un conjunto de etnias que constituirían unidad. El negrismo no es tampoco una declaración de identidad lanzada por los propios descendientes de africanos” (Depestre 2000 346).

Para el poeta y ensayista haitiano René Depestre (2000) el problema de estas denominaciones¹⁸, así como la noción que las agrupa, es su utilidad para una jerarquización “sutilmente racista” (346). Para él, se trata de nociones que adjudican relaciones determinantes (nexo causa-efecto) entre el color de piel y las producciones artísticas. Por ello, para Depestre, el negrismo debería entenderse como las diferentes

¹⁸Depestre es uno de los reconocidos contribuidores al debate sobre la Negritud, sobre todo a partir de su ensayo “*Bonjour et Adieu à la Négritude*” de 1980 donde cuestiona las derivaciones que el término tuvo y su pérdida de eficacia con respecto a los fines que fue creado, es decir, la toma de conciencia y desnaturalización de la situación de colonialismo sufrida por los negros.

representaciones, imágenes, estereotipos del negro (africano y/o afrodescendiente) principalmente puestas de manifiesto en literatura y artes plásticas a lo largo de la historia, lo cual implica remontarse a un pasado europeo mucho más remoto que el de las vanguardias del siglo XX.

Es interesante advertir en este punto que Guillén suele ser identificado como un representante del negrismo cubano (Schwartz 2002 663, Soares Fonseca 2011 248), sin embargo éste es un punto polémico entre los estudiosos de su obra, que no dejan de destacarla innovadora incorporación de lo negro en su literatura. Para Nancy Morejón (1982), por ejemplo, si bien existe un vínculo con el negrismo en tanto existe un abordaje del tema del negro como denuncia, “la poesía de Nicolás Guillén trasciende esta modalidad – llamémosle poesía negra o afrocubana –, no solo por sus óptimas calidades estéticas, sino por su ambición social que ya llevaba implícita el ansia de traducir las más puras esencias populares de nuestra identidad” (89). Esto tiene que ver principalmente con que el nuevo modo de abordar el tema, que definió a Guillén desde sus primeras producciones, escapó al exotismo que caracterizó a la literatura negrista de sus antecesores y contemporáneos ya sean cubanos o no (Emilio Ballagas, Luis Palés Matos, Raul Bopp, entre otros). Lo que Morejón identifica como una traducción de las “más puras esencias populares” de la identidad cubana (indicada en el “nosotros” utilizado por la autora, también cubana), tiene que ver con la capacidad que Guillén tuvo de trascender la cuestión racial en su afán nacionalista. En el mismo sentido, se direcciona la lectura de Depestre sobre Guillén y su relación con el negrismo cuando afirma que: “El vanguardismo de Guillén, aún cuando éste fundiera sus coordenadas propias con la de sus vecinos negristas, demostró ya desde *Sóngoro Cosongo* (1931) que estaba llamado a fundar en poesía los valores de la cubanidad, ya fecundantes en la prosa americana de Martí” (Depestre 2000 357).

La poesía mulata de color cubano defendida por el propio poeta en el prólogo citado al principio de nuestra exposición, es una prueba temprana de su interés por defender una definición de nación que aceptase el mestizaje como su base constitutiva. Su voz y su poesía, que define como mulata, es el espacio de lucha que el poeta encuentra para reclamar el reconocimiento del lugar preponderante del negro en esta configuración. Esta presencia contestataria frente a las definiciones dominantes del negro en aquel entonces, sobre todo en sus primeros poemarios, en una Cuba recientemente declarada independiente (más precisamente en 1902 que es también, coincidente y significativamente, la fecha de nacimiento de Guillén) pero que

conservaba las estructuras racistas y esclavistas de la colonia¹⁹, fue lo que llevó a autores como Bernd y Schwartz a identificarlo como un representante de la negritud en su sentido más amplio y no del negrismo, es decir, reconociendo en su práctica artística un ejercicio identitario liberador. No nos interesa aquí ingresar en esta discusión, ni creemos productivo encajar al escritor cubano en una u otra definición, pero creemos que advertir el debate que su obra provoca nos permite reconocer, al menos, su riqueza y complejidad. A continuación, intentaremos acercarnos a ella.

2. *Patria mestiza y revolución: un breve recorrido por la obra de Nicolás Guillén*

Ni negra, ni blanca. Para Guillén, la nación cubana es mestiza:

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.
Lanza con punta de hueso,
tambor de cuero y madera:
mi abuelo negro.
Gorguera en el cuello ancho,
gris armadura guerrera:
mi abuelo blanco.
(Guillén 2001c)

En su poema “Balada de los dos abuelos” perteneciente al poemario *West Indies Ltd.* de 1934, se configura un yo poético que reconoce y le canta a sus ancestros. Las figuras de los abuelos funcionan como metáforas para configurar las dos matrices que Guillén reconoce como fundadoras de la cubanidad, la africana y la europea. No se trata de establecer una relación de superioridad de uno frente al otro, ambos aportan elementos diferentes y llegan a igualarse en sus atributos guerreros. A lo largo del poema, se establecerán paralelismos entre las historias de los dos antepasados que permiten dar un salto del marco íntimo y personal del primer verso (“Sombras que sólo yo veo”), a un marco generacional. El sufrimiento mortal de uno – “¡Me muero! / (Dice mi abuelo negro)” – y el cansancio cuestionador del otro – “¡Me canso! / (Dice mi abuelo blanco)” – se encuentran en la historia de la colonización: “¡Qué de barcos, qué de barcos! / ¡Qué de negros, qué de negros!”. No se trata de una historia personal, sino de la historia social de un pueblo.

¹⁹ La Ley de la abolición de la esclavitud en Cuba data del año 1880.

Por ello, tal vez resulte más significativo advertir que es el yo el responsable de provocar un reencuentro entre ellos, de reconciliarlos y sobre todo de equipararlos en su canto, como queda explicitado en los versos finales del poema:

(...)
Yo los junto.

-¡Federico!
¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan:
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca,
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan.
Lloran, cantan.
¡Cantan!
(Guillén 2001c)

Éste es sólo un ejemplo de la bandera enarbolada por Guillén a lo largo de toda su vida. Éstas son preocupaciones que se renuevan en las distintas etapas de su trayectoria. Como destaca Nancy Morejón (1982), no es posible entender la obra de Guillén separada de los conceptos fundamentales de nación y mestizaje, los que a su vez, se conectan a partir del concepto de transculturación, aunque, según explica la autora, con ciertas diferencias en relación al concepto acuñado por Fernando Ortiz. Esto es:

1. Si para Ortiz no sería posible reconocer un momento preciso del origen de la transculturación, para Guillén estaría fuertemente ligada a la emergencia de la nacionalidad, idea que comienza a gestarse a finales del siglo XVIII pero que se concretiza especialmente en el siglo XX en el marco de la República – neocolonial²⁰ – declarada en 1902.

²⁰ El término “neocolonial” hace referencia a la relación de dependencia que Cuba mantuvo con Estados Unidos tras liberarse del colonialismo español. Puede decirse que la declaración de la República de 1902 es una de las consecuencias prácticas de la primera de las varias intervenciones llevadas a cabo por Estados Unidos en la isla. Ésta fue en enero de 1899, luego del Tratado de París que firmaron España y Estados Unidos en 1898. Entre las medidas más relevantes tomadas durante ese periodo está la Enmienda Platt, un anexo a la Constitución de Cuba con regulaciones favorables al gobierno estadounidense y limitante de la soberanía cubana, cuya aprobación fue exigida por Estados Unidos para poner término a la ocupación militar que llevaba a cabo desde 1898.

2. Ortiz contempla el elemento indio, mientras que para Guillén no es una preocupación evidente. Esta opción encuentra explicación en un gesto de contraposición frente a los movimientos siboyenistas²¹, que ignoraron al negro “con el fin de instaurar una imagen supuestamente autóctona que sirviera a los intereses menos loables de la sacarocracia anexionista” (Morejón 1982 54)

I. Periodo vanguardista. La primera etapa de Guillén tal vez sea la que mejor expresa la preocupación por darle un lugar al negro en la poesía que él definirá como mulata. Esta inquietud fue desarrollada de una manera realmente innovadora y la renovación formal jugó un papel central para generar un quiebre en el contexto literario, aún fuertemente ligado al Romanticismo y al Modernismo. A pesar de no haber publicado en la *Revista de avance*, ícono del movimiento vanguardista cubano, ni adherir explícitamente a ninguna de las tendencias vanguardistas, su lugar como uno de los principales renovadores en el campo literario cubano de principios del siglo XX es indiscutible. Así como sus contemporáneos, Guillén estaba atravesado por la búsqueda de un nuevo modo de expresión vinculada a la necesidad de una ruptura con el orden instituido. Ni para Guillén ni para el resto de artistas que materializaron estas búsquedas en propuestas concretas (Marinello, Manach, Lizaso, Navarro Luna, Barragas, Carpentier, entre otros), la renovación estética estuvo deslindada del compromiso social. En el caso del poeta camagüeyano, esta conjunción encontró en el elemento negro su punto de articulación. No obstante, como vimos anteriormente, no fue éste el aspecto distintivo de su producción. Lo negro como temática fue un elemento recurrente en las vanguardias tanto europeas (muchas veces vinculadas a un culto del primitivismo o el exotismo) como latinoamericanas (es el caso de la poesía negrista de los brasileños Raúl Bopp y Jorge de Lima o el afroantillanismo del puertorriqueño Luis Pales Matos). Por el contrario, será un particular uso de estrategias y procedimientos que no eran extraños a sus contemporáneos (diálogos entre lo culto y lo popular, exploración de la oralidad y musicalidad, experimentaciones gráficas y rítmicas, introducción de nuevos temas y recursos expresivos, etc.), así como un específico enfoque en la incorporación del elemento negro (en tanto parte constitutiva de la nación mestiza y su correlativa poesía mulata) lo que hará de su producción una propuesta única.

²¹ Versión del indigenismo en Cuba. La denominación hace referencia a las comunidades originarias de la isla, conocidas como Siboney.

En sus dos primeros libros, *Motivos de Son* y *Sóngoro Cosongo*, Guillén explora una nueva forma poética que se consolidará como la marca registrada de su etapa vanguardista: el poema-son. Se trataba de una nueva poesía que surgía de la experimentación literaria realizada por el poeta con una manifestación popular –mestiza y transculturada– de los barrios habaneros: el son, popularizado por agrupaciones como el Sexteto Habanero y los Matamoros. En palabras de Ángel Augier: “El son, danza cálida nacida del encuentro negriblanco bajo la luz antillana, y que en la música y la palabra del pueblo culminan en canción, fue intuido por Guillén como una de las formas que podía revestir una poesía cubana distintiva” (1986 102)

Motivos de Son, de 1930, fue el primer libro publicado por Guillén²². Éste reúne una serie de poemas que habían sido divulgados algunos meses antes en la página “Ideales de una raza” del *Diario de la Marina*, dirigido por su amigo Gustavo E. Urrutia que estaba avocada a problemáticas concernientes a la población negra. Aquí encontramos poemas²³ dedicados a personajes y situaciones de la vida capitalina, pero rescatando aspectos y actores de sectores marginalizados de la sociedad. El negro, el mulato, el pobre ingresan al mundo poético de Guillén con las marcas de su propia voz, con sus historias, con sus registros lingüísticos, con sus ritmos y musicalidad. De este modo, lo popular irrumpe en el ámbito restringido de la escritura considerada culta para invadirla y renovarla.

La ortografía irregular utilizada en los poemas, así como la supresión de algunas consonantes o sílabas finales generan un fuerte efecto de oralidad. Se trata, como explica Morejón, de la “lengua hablada en los barrios pobres habaneros: descendiente de la lengua bozal de los esclavos africanos” (1982 60). Vemos esto, por ejemplo, en “Negro bembón”: “¿Po qué te pone tan brabo, / cuando te disen negro bembón, / si tiene la boca santa / negro bembón?”. Otro recurso muy interesante utilizado por Guillén en este poemario es la jitanjáfora, que aparece en su poema “Si tu supiera”, con el cual consigue crear una escena musical particular. Los sonidos de cada fonema, las aliteraciones, las pausas y las repeticiones nos remiten a los contextos de danza y diversión de los solares:

²² Anterior a esta publicación, es el poemario *Cerebro y corazón* de 1922. Sin embargo, éste no fue publicado por Guillén y salió a la luz gracias a la edición realizada en 1965 por uno de los críticos del autor más reconocidos, el cubano Ángel Augier.

²³ La versión definitiva contó con ocho poemas (“Negro Bembón”, “Mulata”, “Si tú supiera...”, “Sigue...”, “Hay que tenéboluntá”, “Búcate plata”, “Mi chiquita” y “Tú no sabe inglés”), sin embargo sabemos gracias a las investigaciones de Augier (1984: 106-107) que en publicaciones previas aparecieron otros poemas importantes: “Ayé me dijeron negro”, “Curujey” y “Me bendo caro”.

Sóngoro cosongo,
songo bé;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre.
Aé,
bengan a be;
aé,
bamopa be;
bengan, sóngoro cosongo,
sóngoro cosongo de mamey!
(Guillén 2001a)

Asimismo, en otros poemas, la repetición (“buca un reá, / buca un reá”), las anáforas (“Tanto tren con tu cueppo, / tanto tren / tanto tren con tu boca”) y las aféresis (Camina, negra, y, no yore, / be p'ayá; / camina, y no yore, negra, / ben p'acá”) son otros de los recursos de los que Guillén hace uso para generar la musicalidad y ritmo particulares, que nos remiten a los contextos soneros de La Habana.

En “Tú no sabe inglés” se advierte también una interesante reproducción del inglés hablado por el negro, a partir de un esfuerzo de transcripción fonética: “La mericana te buca, / y tú le tiene que huí: / tu inglés era de etráiguan / de etráiguan y guan tu tri” (Guillén 2001a). Nos encontramos aquí con una de las primeras expresiones antiimperialistas de Guillén si entendemos que, sin dejar de lado el humor que caracteriza al poemario, se instala una cuestión inquietante: la presencia norteamericana en la isla y la situación desventajosa para la población que no maneja la lengua imperialista que se impone en todos los sectores. La falta de competencia lingüística que es motivo de huida del personaje Bito Manuel sugiere un problema de mayores dimensiones.

Como vemos, a pesar de la importancia de estas grandes rupturas e innovaciones estilísticas, el trabajo vanguardista de Guillén no se reduce a la técnica poética. La poesía guilleniana constituyó un instrumento para indagar y cuestionar una sociedad injusta y, por lo tanto, una herramienta de lucha. La denuncia social es un eje rector de su primer poemario, como lo demuestran claramente poemas como “Hay que tené boluntá” y “Búcate plata”, donde se plantean situaciones de miseria sufrida por los sectores más pobres ante el contexto de la crisis económica internacional del '30. Pero

también en otros como “Mulata” donde, tal vez no tan notoriamente, se expone un problema social:

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
la veddá,
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!
(Guillén 2001a)

La “blanquedad” que rige como un valorpreciado en las sociedades racistas, establece escalas subjetivas entre sujetos que serían más o menos valiosos según el color de piel y sus características fenotípicas. En este poema, el problema del racismo se configura como una interpelación dirigida a una mujer que recusa de su ascendencia africana por parte de un yo poético orgulloso de su raza. Apelando al humor, Guillén presenta una situación jocosa entre una pareja, donde un sujeto le retribuye el desprecio que él mismo ha sufrido por sus rasgos afro, estableciendo una inversión axiológica en relación a los valores sociales dominantes mencionados: la negra, a quien el personaje prefiere, vale más que la mulata.

El segundo libro de poemas del autor cubano llegará un año después bajo el título *Sóngoro Cosongo* dándole continuidad a su primer proyecto literario. El encadenamiento entre los dos poemarios queda explicitado en el nombre del último donde se recupera la jitanjáfora del poema “Si tu supiera”. Pero además, en *Sóngoro Cosongo*, encontramos efectivamente quince nuevos poemas que maduran las exploraciones temáticas y técnicas realizadas en *Motivos de son*, a lo que se suma un mayor compromiso social y una impronta más combativa.

Nuevamente, la musicalidad juega un rol principal en la obra de Guillén, como es posible reconocer, por ejemplo, en “Rumba”, “La canción del bongó”, “Canto negro”, entre otras. En este último vemos, además, las marcadas conexiones que los versos establecen con el toque de los tambores, tan característicos de la música africana y afrodescendiente, a partir de juegos onomatopéyicos, fonéticos y rítmicos:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congosolongo,
repica el negro bien negro;
congosolongo del Songo
baila yambó sobre un pie.

(...)

Tamba, tamba, tamba, tamba.
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!
(Guillén 2001b)

De esta manera, los versos octosílabos de fuerte tradición española son renovados por la presencia negra impregnada en el ritmo dando lugar a la poesía mulata de Guillén. Del mismo modo, así como la herencia europea, de la que el poeta nunca reniega, se advierte fácilmente en algunos de los poemas, como es el caso de los dos madrigales; la presencia de personajes, temas y formas que remiten al mundo negro marginalizado continúan siendo centrales en esta obra. En los propios madrigales, se habla de los cuerpos negros explotados y cargados de una memoria ancestral, en “Chévere” o en “Velorio de Papá Montero” se exhibe la violencia y las costumbres del arrabal habanero, en “Mujer nueva” se exalta la figura femenina negra, en “Pequeña oda a un negro boxeador cubano” se reflexiona sobre uno de los destinos de los negros cubanos en Estados Unidos, etc.

Esta variedad de temas y abordajes, aparentemente dispersos, encuentran una costura en los sentidos anunciados en el primer poema de la antología. Luego del prólogo que ya mencionamos en los apartados anteriores, el poema “Llegada” abre el poemario al grito de “Aquí estamos” y estableciendo algunas consignas que serán pistas para leer la obra en su conjunto. En primer lugar, la primera persona del plural usada en este poema postula un sentido de comunidad. En segundo, éste se vincula con una remisión persistente a la tierra (los bosques, el sol, las palmeras, las aguas, el cielo, el

fango, las montañas, etc.) como estrategia para describir al hombre y su voz. Es el hombre trabajador del campo llegando a la ciudad con su conocimiento – fuertemente ligado a la naturaleza –, con su herencia ancestral y su canto: “¡Eh, compañeros, aquí estamos! / La ciudad nos espera con sus palacios, tenues”. Es el encuentro y la liberación necesaria para que la nación de los vencidos nazca, una nación que, en su clara identificación americanista, confía: “Traemos /nuestro rasgo al perfil definitivo de América”.

Inmediatamente después, el poema “La canción del bongó” complementará los sentidos arrojados por “Llegada”, donde encontramos efectivamente una exaltación de la nación mestiza:

En esta tierra, mulata
de africano y español,
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos,
y andamos de dos en dos.
(Guillén 2001b)

Para finalizar, es importante advertir que la afirmación nacional que encontramos en estos poemas halla su contrapunto en la negación imperialista. El antiimperialismo que observábamos de manera muy germinal en “Tu no sabe inglés”, se torna más contundente en el poema “Caña” donde encontramos una denuncia a la economía azucarera latifundista de estructura monocultivista: “El negro / junto al cañaveral / El yanqui / sobre el cañaveral / La tierra / bajo el cañaveral. / ¡Sangre / que se nos va!”. Resulta importante destacar este punto dado el protagonismo que, como veremos a continuación, esta reivindicación obtendrá en sus próximos proyectos.

II. Periodo antiimperialista. El fracaso de la Revolución del 30²⁴ dará un nuevo giro a la poesía guilleniana. Una etapa más amarga y combativa será inaugurada

²⁴ Luego de la crisis económica mundial de 1929 y durante el Machadato (1929-1933) que comenzó con la reelección – prohibida en aquel entonces – de Gerardo Machado en 1928, Cuba transitó por un periodo convulsionado y de profundo descontento popular. A la gran oposición en contra del régimen – cada vez

con su *West Indies Ltd.* Se trata de un periodo extenso y sumamente complejo, por lo cual, sólo a modo introductorio, nos detendremos brevemente en cuatro de las obras que lo componen: la ya mencionada *West Indies Ltd.* (1934), *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937); *El son entero* (1947) y *La paloma de vuelo popular* (1958).

La nueva etapa de Guillén introduce una nueva clave identitaria: el antillanismo. Los únicos dos versos que componen el poema “Lápida” resumen de manera contundente este nuevo aspecto de la obra del poeta cubano: “Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano / en el año de mil novecientos treinta y cuatro”. Esto no significa que las anteriores reivindicaciones desaparezcan; por el contrario, se refuerzan y complementan a partir de la nueva afirmación antillana. De este modo, encontramos poemas como “Balada de los dos abuelos” y “Dos niños” que abordan la cuestión racial fortaleciendo la idea de una nación conformada por dos matrices étnicas, así como los que, en el mismo sentido, apuntan a exponer la invisibilización y la estigmatización del aspecto negro, como sucede en “El abuelo”. También hay poemas que remiten a las problemáticas sociales de la población negra como “Sabás”, “Balada de Simón Caraballo” o “Nocturno de los muelles”. En el mismo camino, algunos están orientados a la denuncia de la industria azucarera como es el caso de “Adivinanzas” y otros a la afirmación antiimperialistas como “Maracas”. Asimismo, “Palabras en el Trópico” y “Guadalupe W. I.”²⁵ aportan a la configuración ampliatoria de la identificación antillana que propone el poemario.

Sin embargo, es sobre todo en “West Indies, Ltd.” donde hallamos una clave de lectura diferencial para comprender la obra en conjunto. El poema que da nombre al libro constituye un hito en la producción de Guillén. Para Augier (1984), esto es porque el poeta

...comienza a comprender que la solución de los problemas particulares del negro dentro del complejo social criollo estaba incluida en una solución general del problema de la nación cubana frente a la acción imperialista, culpable del subdesarrollo económico y de la frustración política de la república – problema básico común, por otra parte, de los países latinoamericanos en términos generales. “West Indies Ltd.” es ya

más represivo – por parte de diferentes sectores de la sociedad, se suma la mediación estadounidense en 1933, lo que genera aún más descontento. Se denominó Revolución del 30 al movimiento popular que congregó sectores heterogéneos de la sociedad cubana (obreros, estudiantes, miembros del ejército) y logró el derrocamiento de Machado.

²⁵ Este poema no formó parte de la primera versión del libro y sólo fue incorporado en las ediciones posteriores a 1938.

una toma de conciencia de esa realidad global, pero referida a las Antillas (178)

Ltd. es la abreviatura de la palabra inglesa *limited*, utilizada en el ámbito económico para categorizar a empresas con responsabilidades limitadas. La extrapolación del término a contexto poético para caracterizar a las West Indies o Islas orientales, permite denunciar de manera irónica el carácter comercial que ha asumido la región antillana para los Estados Unidos: “West Indies! Nueces de coco, tabaco y aguardiente. / Éste es un oscuro pueblo sonriente. / ¡Ah, tierra insular! / ¡Ah, tierra estrecha! / ¿No es cierto que parece hecha / sólo para poner un palmar?” (Guillén 2001c). El antillanismo presente en esta obra le permite al poeta cubano expresar una fraternidad con los pueblos que sufren el mismo mal: el imperialismo yanqui.

En 1937, año de publicación de *Cantos para soldados y sones para turistas*, Guillén decide afiliarse al Partido Comunista. Esto da cuenta de su creciente compromiso con las causas sociales y resulta un dato significativo para comprender el momento de producción de su cuarto libro. Allí, encontraremos a un Guillén claramente preocupado por la situación del país donde los gobiernos son controlados por la cúpula de un ejército funcional a los intereses estadounidenses y donde la promoción del turismo representó supprincipal plan económico, dos aspectos políticos que herían de manera profunda la soberanía nacional.

La primera parte del poemario puede leerse como un llamado de atención a los bajos sectores del ejército sobre la función social que les corresponde ejercer como miembros de dicha institución, la cual debería estar basada en los intereses del pueblo. Como explica Ellis: “El aspecto de este tema que Guillén explora en la mayoría de los poemas es el de la necesidad de que los soldados se identifiquen correctamente con sus intereses de clase y rectifiquen su sentido de lealtad” (179). En la segunda, como contrapartida, en una recuperación del poema-son como expresión popular, se configura un negro consciente de su clase. El personaje clave de esta propuesta es “José Ramón Cantaliso”, la voz en primera persona del negro pobre que expone su realidad y la de su comunidad ante los turistas norteamericanos, que representan junto con las elites cubanas los únicos beneficiarios del régimen liderado por Batista:

Aunque soy un pobre negro,
sé que el mundo no anda bien;
¡ay, yo conozco a un mecánico
que lo puede componer!

¿Quién los llamó?
Cuando regresen
a Nueva York,
mándenme pobres
como soy yo
(...)

A ellos les daré la mano,
y con ellos cantaré,
porque el canto que ellos saben
es el mismo que yo sé.
(Guillén 2001d)

Las preocupaciones de Guillén no serán apaciguadas en los años posteriores a la publicación de *Cantos para soldados y sones para turistas*, por el contrario, se verán profundizadas ante un violento e injusto contexto nacional y mundial. El viaje que realizó en 1937 primero a México²⁶ y posteriormente la gira en Europa, fueron el inicio de una serie de viajes determinantes para su próxima producción.

La situación en Cuba se agravaba y muchos sectores sociales comenzaban a organizarse contra el gobierno que, a pesar de ser electo, continuaba siendo regido por las órdenes del Jefe del Ejército Fulgencio Batista. A esto se sumaba un contexto internacional convulsionado por la II Guerra Mundial. En octubre de 1940, entra en vigencia la nueva Constitución y es elegido Fulgencio Batista como presidente quien, entre otras medidas, tomó posición favorable a los Aliados en el conflicto bélico internacional. Guillén tuvo en estos años una activa participación política y periodística. Entre sus misiones, el viaje a Haití en 1942 fue uno de los más marcantes. Posteriormente, en 1945, Guillén inicia una gira por América del Sur y sólo regresa a Cuba en 1948.

El son entero es una recopilación de poemas escritos en el periodo que va desde 1929 a 1946 y fue publicado en Buenos Aires en el año 1947. En ellos se destaca una nueva renovación estética:

Hasta *El son entero*, el poema-son había estado proyectado hacia la vida exterior; fiel a la génesis popular del canto que recoge resonancias colectivas, preocupaciones personales conectadas con la realidad circundante u originadas en ésta. De los sones del nuevo libro, algunos siguen la misma línea, aunque en un estadio de más depurada cristalización ('Guitarra', 'Mi patria es dulce por fuera', 'Sudor y látigo', 'Son número 6', 'Son venezolano', 'Un son para los niños antillanos'),

²⁶ Ese año, Guillén publicó, en México, su libro *España, poema en cuatro angustias y una esperanza* donde se solidariza con la causa republicana española.

pero el resto, diez, se inscriben por derecho propio en una línea intimista, de genuino lirismo, que el poema-son no había incluido aún en sus motivos. (Augier 1992 34)

En 1952 se efectúa el Golpe de Estado a manos de Fulgencio Batista. El partido comunista fue proscrito y sus publicaciones prohibidas, así como perseguidos fueron sus dirigentes y miembros. Guillén es obligado por las condiciones del país a realizar un autoexilio en 1953 que sólo terminaría en 1959, con el derrocamiento de Batista. En ese periodo, Guillen vivió en diferentes países europeos y latinoamericanos. Entre ellos, Brasil, Francia, México y Argentina. *La paloma de vuelo popular* (1958) remite a estos años de persecución y exilio del poeta y, a su vez, a su momento consagratorio y de gran producción poética. El poema más explícito sobre el retiro forzado de su país lleva como nombre justamente “Exilio” y en él se expresa una angustia insoslayable ante la lejanía:

El Sena
discurre circunspecto;
civilizada linfa
que saluda en silencio
sacándose el sombrero.
Mi patria en el recuerdo
y yo en París clavado
como un blando murciélago.
(Guillén 2001f)

Este sentimiento nostálgico en relación a la patria añorada, se articula con otras preocupaciones y reivindicaciones ya observadas en la producción guilleniana, como el sentimiento latinoamericanista (“Canción carioca”, “Guatemala”, “Hacia el Paraguay lejano”) y antillanista (“Casa de la vecindad”); la protesta y las acusaciones de injusticias sociales (“Cañaverl”, “Canción de cuna”, “Pero Señor”); la denuncia sobre la persecución estatal (“La policía”, “Doña María”, “Canción de víspera”) y el antiimperialismo (“El banderón”, “Canción puertorriqueña”). Pero se reconoce una apertura más allá de las fronteras latinoamericanas que expande el sentido revolucionario de lucha, como podemos reconocer en el paralelismo establecido entre las “Tres canciones chilenas” y las “Tres canciones chinas”. Sumado a esto, *La paloma...* introduce un elemento optimista que resulta sumamente interesante pensando en la proximidad que hay entre el año de su publicación y el final del régimen. La propia figura de la “paloma de vuelo popular” recuperada de la *Elegía a Jesús Menéndez* que da nombre al poemario ya es un indicio de esta intencionalidad

configurada en el texto. Un futuro de esperanza donde el pueblo mestizo sea el protagonista y el sujeto de acción revolucionaria es la posibilidad vislumbrada:

Alcemos una muralla
juntando todas las manos;
los negros, sus manos negras,
los blancos, sus blancas manos.
Una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa, bien.
allá sobre el horizonte...
(Guillén 2001f)

La victoria del movimiento revolucionario de 1958 que derrocó a Fulgencio Batista, no sólo permitirá el retorno de Guillén a su país natal en 1959, también se constituirá como un hecho bisagra entre dos momentos de su trayectoria.

III. Periodo nacionalista revolucionario. En 1964, Guillén publicó *Tengo*, el primero de ésta etapa. En ella, su producción tomará un vuelo eufórico y cargado de esperanza en relación al nuevo proyecto nacional y, como contrapartida al compromiso revolucionario de Guillén, encontrará un reconocimiento pleno por parte del flamante gobierno, que lo enaltecerá como el Poeta Nacional.

El poema que da nombre al libro escrito en los primeros años de la nueva Cuba resume en gran parte ese sentimiento celebratorio que caracterizó a la obra:

Cuando me veo y toco
yo, Juan sin Nada no más ayer,
y hoy Juan con Todo,
y hoy con todo,
vuelvo los ojos, miro,
me veo y toco
y me pregunto cómo ha podido ser.
(Guillén 2001g)

Sin embargo, esta obra compuesta por 64 poemas y una farsa dramática no agota sus sentidos en la impronta optimista y celebratoria que vemos con claridad en éste y otros poemas como “Che Guevara”, “Canta el sinsonte en el Turquino”, “Como quisimos”, “Nadie” o “Cualquier tiempo pasado fue peor”. La fuerte expresión antiimperialista continúa y se configura en este libro como una advertencia ante la amenaza de un retorno al pasado neocolonial y el peligro latente de perder lo obtenido en la Revolución. Ejemplo de ello son: “Marines U.S.A.”, donde interpela a los

“Yanquipiratas del Mar Caribe”; “Está bien”, donde se afirma la necesidad de la continuidad de la lucha por la libertad americana; “Las dos cartas”, donde se advierte el papel afín a las políticas estadounidenses de la OEA representada en la Carta de San José de Costa Rica y en oposición a la Declaración de La Habana; “Son del bloqueo”, donde se aborda las políticas amenazantes de EE.UU. y la urgencia de la resistencia; “Abur, Don Pepe” y “Al mismo individuo”, donde se satiriza a los cubanos que son contrarios a la causa revolucionaria; o bien, “Responde tú” y “Ay, qué tristeza que tengo”, que son poemas dirigidos a los compatriotas que dejaron la isla.

No podemos dar cierre a este artículo panorámico sin advertir que, por obvias razones de extensión, debimos realizar un recorte de obras para el análisis. Esto nos obligó a dejar fuera de nuestro corpus algunas de las últimas obras escritas por Guillén. Entre ellas, *El gran zoo* (1968), *La rueda Dentada* (1972) y el *Diario que a Diario* (1972), así como la poco explorada obra infanto-juvenil *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel* (1977). En estos años, el poeta cubano dará muestra una vez más de su gran versatilidad y de su invaluable creatividad poética.

3. A modo de apertura: Guillén en debate

Llegado a este punto debemos insistir en que el recorrido que realizamos hasta aquí ha sido uno de los numerosos recortes que podrían hacerse de una obra tan rica como la de Guillén. Hemos destacado algunos de los aspectos más sobresalientes de la extensa y compleja trayectoria del que es considerado como uno de los poetas más importantes de la literatura latinoamericana del siglo XX. Esto implicó que ingresemos en un diálogo que nos precedía y, para ello, debimos indagar en parte de la extensa bibliografía que ha participado en este debate. A modo de cierre, queremos dejar plasmado en este apartado final algunas de las líneas con las que nos hemos encontrado en estas lecturas y los respectivos autores que las han apuntalado.

Para un estudio que relacione vida y obra del autor, es de referencia ineludible el libro *Nicolás Guillén: Estudio biográfico-crítico* de Ángel Augier. El autor es uno de los principales estudiosos del poeta cubano y, en este libro en particular, realiza un estudio exhaustivo de las producciones de Guillén a la luz de las relaciones que

establece entre los aspectos biográficos y las condiciones histórico-sociales de producción.

Otra referencia obligatoria son los trabajos de la escritora y crítica Nancy Morejón, entre los cuales se destaca su libro *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. Aquí encontramos un enfoque crítico que reconoce en la configuración nacional un aspecto determinante para comprender la obra guilleniana. Desde su perspectiva, las nociones de transculturación y mestizaje son centrales para comprender la propuesta nacionalista de Guillén.

También contamos con los estudios del escritor jamaquino Keith Ellis, quien aporta una mirada más sociológica. Se destaca, entre sus producciones, su libro *Nicolás Guillén: Poesía e ideología*, donde el análisis poético es realizado a la luz de la definición de Guillén como poeta marxista. La relación poesía e ideología propuesta en su trabajo busca reconocer el vínculo intrínseco entre sociedad y arte, política y estética que la obra de Guillén deja en evidencia.

Por otra parte, debemos mencionar algunos estudios que destacan los aspectos revolucionarios de la obra de Guillén y el compromiso político del poeta, como el artículo de Pampín denominado “Nicolás Guillén o la revolución doble”. Asimismo, cabe resaltar otros que se detienen en los aspectos estéticos y vanguardistas centrados sobre todo en la musicalidad de la producción guilleniana, como es el caso de Valle que propone estudiar la relación entre los poemas-sones y la música popular o del propio Augier (1992) en el “Prólogo” al *Libro de los sonos* que realiza un estudio pormenorizado del son como género musical popular y de su posterior apropiación por el poeta cubano en los distintos momentos de su producción artística.

Para terminar, sobre los últimos años de la producción de Guillén recomendamos, como puntapié inicial, la lectura de “El regreso a la vanguardia” de Selena Millares.

Con la seguridad de haber omitido y abandonado muchas lecturas posibles, los instamos a proponer nuevos caminos que inevitablemente dejarán otros baches, nuevos atajos y potenciales bifurcaciones en este debate que no deja de ser actual y que podemos, a modo de excusa, amalgamar alrededor de un nombre, el de Nicolás Guillén.

Bibliografía

Augier, Ángel (1992). “Prólogo”. En Nicolás Guillén. *El libro de los sones*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

_____ (1984). *Nicolás Guillén: estudio biográfico-crítico*, Ediciones Unión, La Habana.

_____ (2003). “Centenario de Guillén”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/acerca/acerca_01.htm.

Bernd, Zilá (1987). *Negritude e literatura na América Latina*, Mercado Aberto, Porto Alegre.

Depestre, René (S/D): *Bom dia e adeus à negritude*. Traducción: Maria Nazareth Fonseca e Ivan Cupertino. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>

_____ (2000). “Aventuras del negrismo en América Latina”. En Zea, Leopoldo (coord). *América Latina en sus ideas*, Siglo XXI ed., México.

Glissant, Edouard (2010). *El discurso antillano*, Fondo Editorial Casa de las Américas. La Habana

Guillén, Nicolás (2001a). *Motivos de Son*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Edición digital a partir de Guillén, N. (1974). *Obra poética: 1920-1972*. Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 101-110. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/motivos-de-son-1930--0/>

_____ (2001b). *Sóngoro Cosongo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Edición digital a partir de Guillén, N. (1974). *Obra poética: 1920-1972*. Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 111-132. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/songoro-cosongo-1931--0/>

_____ (2001c). *West Indies, Ltd.*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Edición digital a partir de Guillén, N. (1974). *Obra poética: 1920-1972*. Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 133-171. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/west-indies-ltd-1934--0/>

_____ (2001d). *Cantos para soldados y sones para turistas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Edición digital a partir de Guillén, N. (1974). *Obra poética: 1920-1972*. Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 173-206. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cantos-para-soldados-y-sones-para-turistas-1937--0/>

_____ (2001e). *El son entero*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Edición digital a partir de Guillén, N. (1974). *Obra poética: 1920-1972*. Tomo I, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 221-268. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-son-entero-1947--0/>

_____ (2001f). *La paloma de vuelo popular*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Edición digital a partir de Guillén, N. (1974). *Obra poética: 1958-1972*. Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 5-73. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-paloma-de-vuelo-popular-1958--0/>

_____ (2001g). *Tengo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Edición digital a partir de Guillén, N. (1974). *Obra poética: 1928-1972*. Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 75-198. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tengo-1964--0/>

Ellis, Keith (1987). *Nicolás Guillén: Poesía e ideología*, Ediciones Unión, La Habana.

- Millares, Selena (2003). "El regreso a la vanguardia", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Fecha de consulta: 29/08/2016. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/acerca/acerca_06.htm
- Morejón, Nancy (1982). *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana.
- _____ (2007). "Introducción a la obra de Nicolás Guillén". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Fecha de consulta: 10/05/2016. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv6j5>
- Pampín, M. Fernanda (2008). "Nicolás Guillén o la revolución doble". En *Actas de la I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político*. Universidad de Buenos Aires. Fecha de consulta: 14/06/2016. URL: <http://www.razonyrevolucion.org/jorn/index.html>
- Schwartz, Jorge (2002). "Negritud y negritud". En *Las vanguardias latinoamericanas*. FCE, México.
- Soares Fonseca, M. Nazareth (2011). "Literatura negra. Os sentidos e as ramificações". En Duarte, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendencia no Brasil: antologia crítica*, V. 4, Editora UFMG, Belo Horizonte.
- Valle, Mariana C. (2010): "La música popular en los poemas sonetos de Nicolás Guillén". En *Actas del Congreso Internacional "El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima"*, Universidad Nacional de Córdoba, Fecha de consulta: 10/02/2016. URL: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/mariana-celeste-valle.pdf>
- Verani, Hugo (1990). "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica". En *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. FCE, México.
- Veres, Luis (2002). "Nicolás Guillén y el periodo vanguardista en América Latina". En *CiberLetras*. Julio. V.7. Fecha de consulta: 29/08/2016. URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/veres.html>

**SEVERO SARDUY: DE CUBA AL MUNDO,
DEL YING AL YANG, DEL ESTRUCTURALISMO AL NEOBARROCO.**

Ximena Eliana Villalba

Ofrecemos a continuación, un recorrido por la obra de Severo Sarduy, un abordaje teórico-crítico que facilita su comprensión general para aproximarse a la vasta obra del autor. Debemos tener en cuenta que sólo se hará hincapié en algunos aspectos generales, con el fin de abordar aristas claves en la obra literaria del cubano. Comenzaremos por la vida de Severo. Luego, nos ocuparemos de sus obras para detenernos específicamente en la novela *De donde son los cantantes*.

La obra de Sarduy se incluye en la herencia que dejó el célebre escritor José Lezama Lima, y en ese sentido, algunos la consideran como la cumbre del neobarroquismo cubano que fue el principal aporte de la isla a la proyección internacional de la literatura de habla hispana, en las décadas de los años 60 y 70, cuyo principal exponente fue el denominado *boom* de la narrativa latinoamericana.

La escritura del cubano se caracteriza por una impronta híbrida, en la que confluye el erotismo tropical de la cultura del Caribe con un erotismo oriental, influencia que recibe de sus numerosos viajes, su predilección por la India y sus búsquedas místicas vinculadas al Budismo y el Taoísmo. Esto da por resultado una tendencia experimental que mixtura el trabajo minucioso y oscuro de la tradición del Barroco español con las últimas narrativas hispanoamericanas. Además, ha sido influenciado por escritores que fueron claves en la época del Estructuralismo en Europa, como Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet. Hay otros aspectos biográficos importantes para introducir cuestiones propias de su trayectoria literaria. Comenzaremos, entonces, por estos últimos.

1. La familia Sarduy. Primeros años de vida

Podemos hacer un recorrido bastante iluminador en la biografía de Severo gracias a su hermana, Mercedes Isolina Sarduy Aguilar (2003 2), quien se encargó de recopilar cartas, fotografías, publicaciones, diarios íntimos y demás documentos que rescatan hechos claves en la vida del cubano. Su nombre completo es Severo Felipe Sarduy

Aguilar. Nació el 25 de febrero de 1937, en la calle San Patricio, Provincia de Camagüey, Cuba. La madre tenía dos hermanos, pero su padre, que era ferroviario, tenía catorce hermanos. Significativamente, los nombres de los varones empezaban con S y los nombres de las mujeres con C. No es menor este dato ya que está relacionado a una de las obras del escritor: los personajes femeninos (tías) que aparecen en la novela *Cocuyo*, publicada en 1990, están inspirados en las hermanas de su padre. Otro dato a destacar, es que el abuelo paterno, Severo Sarduy Machado, era mambí²⁷, y luchó en la Guerra de Independencia de Cuba.

Cuando Severo cumplía cuatro meses, por motivos de trabajo, los padres se mudaron de Camagüey a Colonia María, en la parte central de la isla. Allí vivieron hasta que él cumplió los cuatro años. En 1941, la familia Sarduy regresa a Camagüey. Al año siguiente nace su única hermana.

Con respecto a la formación académica, el cubano pasa sus primeros años de escolaridad en una pequeña escuela rural, ubicada en San Carlos, una zona muy despoblada donde sólo pasaba un tren. Luego, continúa su escolaridad en Camagüey. Ya en 1950, ingresa en el *Instituto de Segunda Enseñanza de Camagüey* y termina en 1955 sus estudios de bachiller en Ciencias y Letras. Este año es significativo para la carrera de Sarduy porque publica, por primera vez, un poema en el periódico “El Camagüeyano”. En 1955, la familia de Severo se muda a La Habana. Al año siguiente, comienza a cursar la carrera de Medicina en la universidad. La idea era que pudiera seguir cursando en la capital, algo que hizo durante un par de años pero sin mucha convicción, por lo que dejó Medicina.

2. Inicios de su formación académica en Letras

Entre 1956 y 1959, cuando transcurrían los últimos años del gobierno de Batista²⁸, los estudiantes universitarios estaban continuamente en huelga contra el régimen, hasta que cerraron la Universidad de La Habana. En este tiempo, Severo ya escribía poesías y

²⁷El término “mambí” se utiliza para referirse a los guerrilleros independentistas cubanos y filipinos, que en el siglo XIX participaron en las guerras por la independencia de Cuba y las Filipinas.

²⁸Fulgencio Batista Zaldívar fue un militar y político cubano, elegido Presidente de la isla entre 1940 y 1944. Posteriormente, fue dictador del país entre 1952 y 1959, antes de ser derrocado por la Revolución cubana.

cuentos. A los quince años, había conseguido publicar, de manera independiente, sus primeros poemas en un cuadernillo titulado *Tres*. Esto fue gracias al apoyo de Clara Niggermann quien organizaba una tertulia literaria en Camagüey. Sin embargo, el acontecimiento que signó por entonces su ingreso en la república de las letras fue el inicio de sus colaboraciones en *Ciclón*, la revista creada en 1955 por José Rodríguez Feo²⁹ y Virgilio Piñera, otra figura controvertida en las letras cubanas³⁰. Antes de llegar a la capital, Sarduy ya había publicado allí un poema y un artículo que le sirvieron de carta de presentación en el mundo literario habanero. Hay que agregar la ayuda de Rodríguez Feo, quien lo incorpora rápidamente al círculo de jóvenes escritores que gravitaban en torno a la revista y lo introduce, además, en el medio del teatro y las artes plásticas. Virgilio Piñera, por su parte, se convierte en uno de sus amigos más íntimos.

Con el triunfo de la revolución, pronto se le van abriendo otras perspectivas: por varias semanas se encarga de la página de cultura “Arte y Literatura” del periódico *Diario Libre*, pero luego pasa como crítico de arte al periódico *Revolución* y empieza a colaborar en *Lunes*, el suplemento literario que dirige Guillermo Cabrera Infante, otra de las figuras fundamentales de las letras cubanas. Para entonces, había establecido vínculos con muchos escritores, entre estos, Rolando Ferrer, Roberto Branley, Manolo Díaz Martínez, Raymundo Fernández Bonilla, Francisco Pérez Rivera, Concepción Alzola, César López, Luis Marré y otros.

3. De Cuba al mundo: el autoexilio y la vorágine creadora

En 1959 le otorgan una beca para ir a Europa y especializarse como crítico de arte. Se fue de Cuba en 1960, nunca más regresó a su país de origen. Este fue uno de los años más significativos para el escritor porque logra asentarse en Europa y forjar vínculos claves para su vida personal y su carrera. A los pocos días de llegar a Madrid, debe irse: se produce un incidente político entre Cuba y España y los becarios cubanos tienen que abandonar Madrid. Se va a vivir a París, donde se hospeda en la *Casa Cuba*

²⁹José Rodríguez Feo fue un importante promotor de la cultura cubana. Trabajó como crítico, traductor, ensayista y editor. Se destaca por ser gestor y fundador de la revista *Orígenes*, junto a Lezama Lima.

³⁰Véase: Valdez, Mariana. “Cuerpos al límite: breve reseña de textos críticos sobre la narrativa de Virgilio Piñera” en *Textos anfitriones. Breviarios de literatura latinoamericana*. Disponible en: <https://ansenuza.unc.edu.ar/comunidades/bitstream/handle/11086.1/1055/Breviario%20de%20Literatura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

de la Ciudad Universitaria. Mencionamos este hecho, ya que fue un cambio muy importante que marcó la trayectoria de Sarduy. Aquí inicia una vida de viajes, hasta su muerte, que lo lleva a conocer otras culturas y vivir experiencias que nutrieron la línea estética de su obra. Cabe destacar que en el primer viaje a Italia conoce a su compañero de vida, François Wahl.

En septiembre de 1960, el gobierno cubano pide a los becarios que regresen. Severo decide quedarse en París: quería continuar sus estudios y terminar *Gestos*, su primera novela -que en ese entonces estaba en proceso de creación-. Pidió una extensión de su beca, pero jamás le respondieron. A partir de este momento, en Cuba es considerado un traidor “contrarrevolucionario”, adjetivo con el que calificaban a todo aquel que no viviera en Cuba o que no simpatizara con el régimen.

En esta nueva etapa, se relaciona con escritores franceses. El responsable de esto fue François Wahl, que no sólo era la pareja de Severo, sino también el editor de Roland Barthes en una pequeña casa de la calle Jacob: las Editions du Seuil. Allí crecía el germen de la revolución intelectual de los sesenta -la estructuralista-, segunda revolución que dejará huellas en Sarduy. En París, Wahl le presenta a Barthes y a Lacan, entre otros, y lo introduce en el ámbito de un grupo de jóvenes que, capitaneados por Philippe Sollers y con patrocinio de la editorial, acababan de fundar la revista *Tel Quel*. Sarduy se hace amigo de Sollers, participa en las reuniones y seminarios del grupo neovanguardista, y pronto publica poemas y artículos en la revista.

Una relación de amistad y camaradería intelectual importante en aquel momento -y en los que le seguirán- fue la que lo unió a Roland Barthes. Ambos arman una teoría y se sirven del aparato de análisis lingüístico desarrollado por el Estructuralismo, pero, sobre todo, tienen en común la idea de escribir una literatura de trasgresión y hedonismo, y la correlación entre escritura y cuerpo que atraviesa su producción.

Además, en esos años Sarduy comienza a estudiar Artes en la Escuela del Louvre e inicia estudios en la Alianza Francesa. Entre el '61 y el '64, realiza numerosos viajes. Conoce Turquía, Grecia, Alemania, Dinamarca, Suecia, Inglaterra y España. Simultáneamente, en esta época comienza a trabajar en Radio Francia Internacional, donde continúa durante treinta años. En este espacio realiza programas culturales y científicos. También publica su primera novela, *Gestos*, en 1963. Obra que tuvo reconocimiento en Europa, no así para el gobierno de Fidel Castro. Entre 1964 y 1970 escribe y publica bastante. Se destacan obras como *La playa* (teatro), *De donde son los*

cantantes, novela de la que nos ocuparemos más adelante, su ensayo *Escritos sobre un cuerpo* y otros textos, tanto poéticos como críticos.

En los años de la década del 70, Severo emprende otro período de viajes. Conoce India, Indonesia, Argelia y Ceilán. Para 1972 publica su novela *Cobra*, galardonada en París con el Premio Médicis. Este premio le permite calibrar el reconocimiento que alcanzó su obra en Francia.

4. Del Estructuralismo al Neobarroco: un recorrido por la producción literaria sarduyana

La obra de Sarduy tuvo lugar contemporáneamente con la revolución estructuralista y dialogando con la obra de Lezama Lima, herencia altamente reconocida por Severo. Paradójicamente, es un cubano que escribió y pintó durante sus 33 años de exilio y, a pesar de la distancia, supo mantener su impronta cubana, su raigambre caribeñista, que lo posicionó como uno de los representantes más significativos de la literatura de Latinoamérica. Por otra parte, ha mantenido la tradición propia del legado barroco del Siglo de Oro español, con las rupturas e innovaciones que su obra propuso.

Varios géneros como la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo y artículos críticos forman parte de la obra de Severo. A continuación, vamos a detenernos en su poesía, ensayos y novelas. No analizaremos sus obras de teatro, pero vale mencionar algunas de las más importantes: *La playa* (1971), *Lacaída* (1971), *Relato* (1971), *Los matadores de Hormigas* (1971), *Para la voz* (1977).

5.1. Sus novelas

Su primera novela, *Gestos* (1963), anunció la ruptura que iba a significar su propuesta, mediante una protagonista de varios rasgos: lavandera de día, cantante, actriz de noche y revolucionaria clandestina en sus ratos libres. Aquí se retrata la época de la Revolución, dando cuenta de las actividades clandestinas en La Habana. La aventura revolucionaria más riesgosa de la protagonista es la colocación de una bomba en una planta eléctrica. Son significativas las condiciones socio-culturales de los personajes: la protagonista es mulata y hay un coro de negros. En la novela las masas son los negros

habaneros, cuyo movimiento constante y cuyas actividades musicales establecen un ritmo en la narración.

Pero la consagración del autor llegó con la novela *De donde son los cantantes* (1967), una composición polifónica en la que da cuenta de tres culturas que tuvieron una fuerte impronta en Cuba: la española, la africana y la china.

Con *Cobra* (1972) consolidó su prestigio y abordó la búsqueda religiosa o mística, que continuó en su obra más significativa, *Maytreya* (1978), en la que ofrece una inédita valoración del Budismo como posible vía de reunión de las ideologías. Más tarde, publicó *Colibrí* (1984) y *Cocuyo* (1990), dos títulos en los que podemos ver el carácter experimental de su particular estilo. En *Cocuyo* noveló la pérdida de la inocencia del personaje que da título a la narración: un niño feo y miserable que desde muy pequeño siente la hostilidad de los adultos y decide envenenarlos. La última novela fue *Pájaros en la playa*, publicada después de su muerte en 1993.

5.2. *Sus poemas*

En la escritura de Sarduy, “lo poético” atraviesa todos sus libros, razón por la cual hacer una distinción tajante entre la escritura de su prosa y sus poemas no es muy acertado. El cubano trabaja constantemente la poesía, tanto en sus novelas como en sus ensayos. Señalamos esto porque, si bien nos ocuparemos a continuación de sus poemas, debe tenerse en cuenta que Severo buscó siempre una escritura con ritmo poético, cualquiera sea el género que escribiera.

Son muy recomendables los aportes que hacen Andrés Sánchez Robayna (2007) y Gustavo Guerrero (1999) sobre las obras del autor cubano. Ambos críticos analizan toda su producción, centrándose en su poesía, y nos ofrecen un amplio análisis de las influencias orientales en la escritura poética y la pintura de Severo; porque si hay algo que debe tenerse en cuenta, a la hora de reflexionar sobre los poemas, es que los viajes de Sarduy a Oriente y su interés por el Budismo son claves. Aquí, debe comprenderse que el Budismo para Sarduy no era una religión, muy al contrario, era una manera de vivir, un medio para que el hombre pudiera conocer su naturaleza. Será entonces el particular punto de vista del poeta lo que le interesa a Sarduy; búsqueda que varios críticos asocian a Octavio Paz, quien también tomaba al Budismo como una filosofía y no como una religión.

Estas consideraciones teórico-críticas no son sólo para su literatura, sino también para su producción pictórica, ya que su obra es un entramado en el que forjó diálogos constantes entre las distintas esferas del arte, escapando a las etiquetas de los géneros y los límites que separan las disciplinas artísticas y científicas. Sarduy en varios libros dedica poemas a pintores, describe imágenes muy plásticas, aborda la simbología de los colores, entre otras cosas. Al respecto, vale mencionar al artista Giorgio Morandi, de quien destaca el uso de una paleta de colores muy particulares (sobre todo, los tonos pasteles que también pueden observarse en la obra pictórica de Sarduy) y la construcción del ambiente cotidiano que resalta la simplicidad de utensilios de la vida diaria. Compartimos un poema que le dedica a Morandi:

Una lámpara. Un vaso. Una botella.
Sin más utilidad ni pertenencia
que estar ahí, que dar a la consciencia
un soporte casual. Mas no la huella

del hombre que la enciende o que los usa
para beber: todo ha sido blanqueado
o cubierto de cal y nada acusa
abandono, descuido ni cuidado.

Sólo la luz es familiar y escueta,
el relieve eficaz; la sombra neta
se alarga en el mantel. El día quedo

sigue el paso del tiempo con su vaga
irrealidad. La tarde ya se apaga.
Los objetos se abrazan: tienen miedo.
(Sarduy 1985)

Por otro lado, su producción poética tiene una gran economía lingüística, directamente vinculada a la lírica oriental y la pintura. Es notorio que presente una gran inclinación por escribir formas fijas como el soneto o la décima, fiel a la tradición neobarroca, pero innovando con su propuesta sincrética que abarca diversas culturas. Entre los libros de poemas más conocidos podemos encontrar *Flamenco* (1970), *Mood Índigo* (1970), poemario en el que la música del jazz tiene una fuerte presencia; *Big Bang* (1974), libro formado por poemas escritos en su mayor parte en la década de 1960, donde ya podemos ver una marca de orientalismo en el poema titulado “Del yin al yang”. *Daiquiri* (1984) y *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) también fueron libros muy leídos.

Debemos sumar a la lista otros libros no tan difundidos, como *Overdose* (1972) *Un testigo perenne y delatado*, precedido de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1993), *Epitafios* (1994) y una conferencia de 1991 que se publicó en el libro titulado *Poesía bajoprograma* en 1994. Por último, debemos tener en cuenta *Poemas Bizantinos*, obra que se dio a conocer recién en 1999, pero que escribió en la década de 1960 cuando viajó a Turquía. Mencionamos estos poemas porque aquí podemos rastrear las primeras huellas orientales de su escritura. Desde las ruinas históricas de Turquía, Severo habla de temas como la muerte y la otredad. También hace referencias explícitas sobre la obra de Kline³¹, lo nombra en dos poemas. Este artista es importante porque sus pinturas tienen muchos signos similares a la caligrafía china, a pesar de que él siempre negó dicha relación (Sánchez Robayna 2007).

5.3. *Sus ensayos*

En cuanto a su escritura ensayística, deben tenerse en cuenta seis libros claves: *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *Barroco* (1974), *La simulación* (1982), *El cristo de la rue Jacob* (1987), *Nueva inestabilidad* (1987), *Ensayos generales sobre el barroco* (1987).

En el libro *La simulación*, Sarduy escribe sobre las prácticas del disfraz, el disfrazamiento que ocurre tanto en los insectos camaleónicos de la naturaleza que cambian de color, hasta el travesti de la urbe que se maquilla y se viste para transformarse. Severo explica que en ambos casos se trata de un exceso puro, un procedimiento hipertélito. Es decir, no se trata de copiar, sino de dejarse llevar por una “pulsión de simulación”. Severo tenía un amigo, Roger Caillois, que había publicado un análisis surrealista sobre el mimetismo animal: proceso mediante el cual el insecto era devorado por el espacio. Esta teoría aparece en *La simulación*, en diálogo con el concepto budista del nirvana, para referirse al momento de iluminación en el que se aniquila el yo del sujeto.

En *El Cristo de la rue Jacob* Severo desarrolla bastante sus ideas sobre la pintura, las técnicas que utiliza y sus influencias orientales. Puede parecer intrusiva esta

³¹Franz Kline fue un pintor estadounidense asociado al Expresionismo abstracto que se impulsó en Nueva York entre 1940 y 1950. Los trabajos más conocidos de Kline fueron hechos con los colores blanco y negro puros. Sólo volvió a utilizar color en sus pinturas a partir de 1955.

digresión pero la obra pictórica no puede dissociarse de la literaria. Al respecto, la década del 80 fue un tiempo de escritura, publicación de obras literarias y exposiciones en galerías europeas. Primero, participa en varias exposiciones de grupo: “Peinture” de Chevalet, N.R.A, “Peinture. Art et Littérature”, Muséed’ArtModerne de la Ville de París, y la exposición de grupo “Miro83” en Centre CulturelEditart, Ginebra. En 1990 realiza su primera exposición personal de pintura: “Tableaux manuscrits”, organizada por su representante y amiga, Lina Davidov, en la galería de igual nombre. Por entonces, ya estaba trabajando en la editorial Gallimard y fundaba la colección “La Nouvelle Croix du Sud”.

Retomando la influencia oriental, confiesa en *El Cristo de la rue Jacob* su gran admiración por el mantra tibetano y explica que su vida estuvo estructurada por cuatro formas de repetición: la escritura, la pintura, “el cervecero” y “el ligue”. Con respecto a estos dos últimos, se refiere a tomar una cerveza tras otra y seducir un hombre tras otro. Es decir, estos excesos tenían también una dimensión “espiritual” para él. Lo interesante es lo que desarrolla con respecto a la pintura porque explica cuál es la relación que tiene su cuerpo con la creación artística. Su método de trabajo son experimentos con la lógica de la repetición, traducciones visuales de la técnica del mantra: el mismo movimiento de la mano, varias veces repetido con el mismo color y el mismo pincel (en general, tamaño 0-0), mientras repite mentalmente una frase que da ritmo al movimiento acompañado de la mano. Pero, además de la técnica de la repetición, dedica varias páginas a la anamorfosis, técnica que muestra dos imágenes distintas, dependiendo del ángulo de observación.

5.4 Del Barroco al Neobarroco

Severo Sarduy reconoce como maestro a Lezama Lima, uno de los escritores que más se destacó por retomar aspectos del Barroco, dándoles un giro propio en el suelo latinoamericano. Lezama hizo visible el rotundo e innegable proceso en el que el Barroco resurgió en Latinoamérica. El autor de *Gestos* retoma las ideas lezamianas y toma del barroco europeo del siglo XVII la idea de la literatura como un artificio, que va en contra de la linealidad del discurso informativo, para dar lugar a procesos claves

como la “elisión” o el “oscurecimiento”. Fue a lo largo de muchos años que Sarduy desarrolló conceptos medulares como el simulacro, la parodia o el artificio.

En su libro *Barroco*, Sarduy expone que su teoría del Neobarroco se reduce a una visión cosmológica, recuperando algunas concepciones de la física y del nuevo modo de concebir el universo. Además, se detiene en la peculiaridad latinoamericana del Barroco. Empero, debemos señalar que aspectos que tienen que ver con cuestiones sociales y políticas quedan de lado.

Cuando Severo escribió *Barroco* ya estaba atravesado por sus experiencias en los viajes a India. Esto no es menor, en la medida en que sus teorías sobre las experiencias neobarrocas como el Vacío y la Nada (conceptos budistas y taoístas) fueron un gran aporte, ya que nos invitan a repensar el sentido de lo barroco y lo neobarroco, donde cobran protagonismo estas ideas filosóficas, por oposición la artificialidad y lo excesivo. Es por esto que se destaca, reflexionando sobre lo barroco latinoamericano como algo distinto del europeo. Propuesta que tuvo serias implicaciones en la historia de la literatura latinoamericana y la filosofía: reivindica una identidad que proyecta ante el mundo una filosofía barroca, una conversión de lo universal y lo particular, como mestizaje cultural. Esto le permite una apropiación del término que nombra al periodo en que Europa y América entran en contacto, dando a entender que a partir de la presencia de América el Barroco es posible, por lo tanto ese término nos pertenece. Así, vemos una filosofía que no es esencialista ni intenta buscar los orígenes metafísicos, sino que propone una noción de sujeto, pero no desde lo racional: el Neobarroco hace visible la ruptura, el universo descentrado, la fragmentación que como carencia, como vacío, denuncia el logos que ya no es absoluto y al saber que ya no será algo cerrado.

El cubano tiene el mérito de elaborar literariamente conceptos que la filosofía estaba conceptualizando, en función de una radical reformulación del signo lingüístico (Derrida, Lacan, Deleuze, entre otros) donde nociones como espacio vacío, fisura, significante vacío, deseo eterno, hueco infinito, etc. son claves.

5. *Sobre De donde son los cantantes*

5.1. *Estructura*

Al comienzo de la novela nos encontramos con el apartado “Curriculum cubense” que presenta a los personajes. Cabe destacar que no es una presentación completa ni clara: abundan los artificios con tinte burlesco y paródico. Después, la novela avanza con tres capítulos:

- 1- “Junto al río de cenizas de rosa”: la vedette travesti, Flor de Loto, se mueve en el Barrio Chino, en rincones populares de La Habana pornográfica. Mientras, es perseguida por el General, un gallego muy caricaturesco. Otros personajes centrales son las putas, Auxilio y Socorro, quienes deambulan en burdeles donde circulan drogas que reparte Carita de Dragón. Estas putas son también coristas de Ópera. Esta parte de la narración muestra las huellas de la cultura china en Cuba.
- 2- “La Dolores Rondón”: así es el nombre del personaje central de este segmento. Se trata de una mulata de Camagüey que, en principio, tiene una vida muy exitosa, pero luego decae, hasta su muerte. El capítulo comienza con el poema que le sirve de epitafio en su tumba. Dos narradores bastante clownescos explican cada verso del poema, desarrollando la vida trágica de la mulata. Hablamos de un capítulo donde la cultura africana es el fondo en el que toman figura los personajes literarios que dialogan reflexionando sobre el destino, pero también sobre el discurso y el hacer del narrador, lo que hace que esta parte tenga un plus de teoría metaliteraria.
- 3- “La entrada de Cristo en la Habana”: es la parte donde Auxilio y Socorro cobran protagonismo. Por otro lado, aparece la figura de Cristo como metáfora de Mortal, un joven amante que es perseguido desde Andalucía hasta La Habana; peregrinación que lleva la imagen de Cristo.

5.2. Identidad nacional y territorialidad en la novela

La elocuencia en la escritura, la intertextualidad, la abundancia de elementos carnalescos y paródicos son aspectos iterativos en la obra de Sarduy. En la novela *De donde son los cantantes* Cuba aparece como un territorio complejo, como coyuntura histórico-política en la que confluyen tres culturas distintas: la china, la africana y la española. La nación y la integración de la identidad nacional son algo imposible, una parodia que monta Sarduy para hablar del resplandor que queda, los últimos destellos que espejean la época dorada de la isla. Al respecto, Samuel Arriarán expone:

...imposibilidad de ser nacional: Cuba aparece como una nación imposible; solo hay resplandor de su ser pero nunca se le ve. Se trata de una antinovela como algo opuesta a la novela total del tipo de las novelas latinoamericanas sobre la formación nacional (*Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara* o *La vorágine*). Se trata de una parodia de la alegoría hegeliana del progresivo encuentro de sí mismo como peregrinaje de Oriente a Occidente. (Arriarán 2010 6)

Cabe destacar el de Joselyn Ena Mancilla Ordóñez (2013), quien se opone a la tesis que sólo toma en cuenta tres culturas en la novela porque sería algo limitado que ve sólo un plano superficial. En cambio, Mancilla ve un vaivén oscilante entre Occidente y Oriente, con referencias a pintores o escritores de diversos lugares del mundo, lo que abre un abanico de posibilidades múltiples.

Por otro lado, el análisis de Arriarán (2010) nos conduce a pensar el título de la novela. La frase corresponde a una canción popular cubana, lo que nos hace pensar en el origen que, si bien es situado en la isla, no puede definirse porque es anónimo, es fruto de la hibridez cultural del territorio. Así, se muestran las contradicciones de la novela, no sólo con sus condiciones de producción, sino también, con sus características como género literario: ya sea por la forma de la narración o por las temáticas que la atraviesan: recursos paródicos, dramáticos, intertextualidades, reflexiones metalingüísticas y metaliterarias que se articulan a temas claves de la década del 60: el travestismo, la prostitución, etc.

5.3. Recursos narrativos en De dónde son los cantantes

Si observamos la narración de la novela, vemos un escenario de historias desventuradas con personajes no definidos, sin aspectos psicológicos o físicos bien detallados. Además, las historias aparecen un tanto inconexas y los planos espacio-temporales se van superponiendo. Podemos leer esto como un claro ejemplo de la influencia de Robbe Grillet y la narrativa del “Nouveauroman”

El texto está narrado de un modo “camaleónico”, muy diverso, donde se mezclan juegos lingüísticos, frases populares o dichos que dan a conocer el uso peculiar del lenguaje, distintas voces narrativas que se van alternando y establecen diálogos bizarros, términos eruditos propios de campos semánticos académicos y científicos, etc. Se suma a esto la voz del autor-narrador, quien es mencionado como “Yo”, asumiendo la categoría de actante en la obra, proponiendo los debates metaliterarios con el “lector”; debates que rozan la construcción de la dramaturgia, la puesta en página de lo escenificable, jugando así, con los límites de lo propiamente “novelístico” o “teatral”, entre otros géneros.

5.4. Artes visuales y literatura en la novela

Pueden verse diálogos y alusiones a la pintura, lenguaje fundamental para el imaginario barroco. El título del tercer capítulo está basado en el cuadro “La entrada de Cristo en Bruselas”, pintura de 1888 realizada por James Ensor, precursor del Expresionismo. En la pintura se retrata una fiesta popular, carnavalesca. La multitud es diversa y bizarra: máscaras, caras que reflejan distintos estados pasionales, una gran paleta de colores vibrantes. ¿Dónde está el Cristo? Se pregunta uno al ver la pintura, pues no es fácil detectarlo a simple vista, porque no es el foco visual, se pierde en la multitud caótica. Lo nacional y lo popular, lo solemne y lo grotesco confluyen en un mismo plano: el sujeto humano (la muchedumbre contradictoria) es el foco central, que desplaza a la imagen del Cristo, mencionado en el título.

Las imágenes carnavalescas que muestran los roles temáticos parodiados también aparecen en la novela de Sarduy: soldados, sacerdotes, damas cortesanas, políticos, etc. Además, la figura del travesti, ya trabajada en el ensayo *La simulación*, las putas, las drogas, etc., subvierten el orden “natural” que prescribe el Cristianismo.

6. *A modo de conclusión*

Como consideraciones finales, recordamos que lejos de hacer una clausura sobre las infinitas lecturas y sentidos posibles, este trabajo invita a continuar elaborando nuevos interrogantes que enriquecen la bibliografía sobre la obra de Sarduy. Para adentrarse en la vasta obra de un autor tan híbrido en su producción, es necesario saber que en el acto de elegir un foco de análisis debe discriminarse buena parte de su obra. En la propuesta de este recorrido por los libros del autor cubano se realizaron los recortes pertinentes de acuerdo a un enfoque que mira hacia la producción literaria, centrándonos en la novela *De dónde son los cantantes*.

En síntesis, hemos hecho una muestra sistematizada y breve de una obra compleja, en virtud de la visibilización de los rasgos más destacados por la crítica literaria latinoamericana. Las discusiones sobre la producción literaria y pictórica de Sarduy abarcan numerosas regiones del mundo, abriendo la obra del cubano a un diálogo que continúa trascendiendo fronteras espacio-temporales. Esperamos que esto sea un aliciente para los aportes enriquecedores que ustedes podrán sumar a este debate.

Bibliografía

- Arriarán, Samuel (2007). *Barroco y neobarroco en América Latina*. México D.F.: Itaca.
- _____ (2010). “La Teoría del Neobarroco de Severo Sarduy”. Universidad Pedagógica Nacional de México. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Arriaran.pdf>.
- Bégin, Sophie (2009). “Sarduy y De donde son los cantantes: la acumulación verbal y el artificio kitsch como principios ideológicos de la escritura neobarroca”. McGill University. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: http://baroque-identities.mcgill.ca/Congrad/Begin_pon.pdf
- De los ríos, Valeria (2006). “La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy”. Universidad Diego Portales. Instituto de Humanidades. Santiago, Chile. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012006000200015
- Gallo, Rubén (S/D). “Notas sobre el Oriente de Severo”. Artículos. Centro Virtual Cervantes. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/gallo.htm>
- Guerrero, Gustavo (1999). *Severo Sarduy. Obra Completa*. Tomo 1. ALLCA. Colección Archivos.
- _____ (1999). “La religión del vacío” *Severo Sarduy. Obra Completa*. Tomo 2. ALLCA. Colección Archivos.

- _____ (2003). “Severo Sarduy”. Entrevista. Revista Letras Libres. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/severo-sarduy>
- _____ (S/D). “El Oriente de Severo Sarduy”. Centro Virtual Cervantes. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/guerrero.htm>
- Jeong-hwanShin (2002). “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”. AISO. Actas VI. Centro Virtual Cervantes. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf
- Lezama Lima, José (2000). *Como las cartas no llegan*. Editorial Unión. (pp. 175-181). Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/lezama.htm>
- Mancilla Ordóñez, Joselyn Ena (2013). “El (neo)barroco ensayado: De dónde son los cantantes de Severo Sarduy”. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113140> Último acceso: 20/07/16.
- Mateo del Pino, Ángeles (2013). *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarrocos en las poéticas latinoamericanas*. Ediciones Katatay. Buenos Aires, Argentina.
- SánchezRobayna, Andrés (2007). “Figuraciones del Oriente en la poesía de Severo Sarduy”. Artículos. Centro Virtual Cervantes. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/sanchez.htm>
- Sarduy, Severo (1967). *De donde son los cantantes*. México, Joaquín Mortiz.
- _____ (1968). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1974). *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1982). *La Simulación*. Caracas, Monte Ávila.
- _____ (1985). *Un testigo fugaz y disfrazado*. Barcelona, Ediciones del Mall.
- _____ (1989). “Para recibir la aurora. La fabricación de los manuscritos sagrados en el Tíbet” Revista Penúltimos Días. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://www.penultimosdias.com/2013/04/07/para-recibir-la-aurora-la-fabricacion-de-los-manuscritos-sagrados-en-el-tibet/>
- _____ (1989). “Encuentro con las divinidades coléricas y detentoras del saber” Revista Penúltimos Días. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://www.penultimosdias.com/2008/04/10/encuentro-con-las-divinidades-colicas-y-detentoras-del-saber/>
- _____ (1990). “Paz en Oriente” Saint-Léonard. Centro Virtual Cervantes. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/antologia/paz.htm>
- Sarduy Aguilar, Mercedes Isolina (2003). “Apuntes de una biografía familiar”. Sitio Web Severo Sarduy Cultural Foundation, corporación. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <http://www.severo-sarduy-foundation.com/vida.htm>
- Timmer, Nanne (2007). “Huellas de Severo Sarduy en la literatura cubana más reciente: Una lectura de Sibilas en mercaderes, de Pedro de Jesús” Universidad de Leiden, Holanda. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Fecha de consulta: 20/07/16. URL: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/ssarduy.html>
- Valdez, Mariana (2015). “Cuerpos al límite: breve reseña de textos críticos sobre la narrativa de Virgilio Piñera” en *Textos anfitriónes. Breviarios de literatura latinoamericana*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Letras. Fecha de consulta: 20/07/16.

URL:<https://ansenuza.unc.edu.ar/comunidades/bitstream/handle/11086.1/1055/Brevario%20de%20Literatura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Wahl François (S/D). “Retrato del novelista-poeta como viajero”. Artículos. Centro Virtual Cervantes.Fecha de consulta: 20/07/16. URL:
<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/sarduy/articulos/wahl.htm>



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina](#).