

JAIME CONCHA

Varas y Neruda

Neruda y Varas pertenecen a generaciones sucesivas. Uno nace en 1904, el otro en 1928. La disparidad cronológica no los separa, más bien los une en una clara y rara continuidad; la cual se debe en parte a la evolución histórica del país y, más que nada, a la comunidad de ideas y de posiciones sociales que sustentaron de por vida. Experiencias nacionales y mundiales moldearon la personalidad de cada uno, y se incorporaron en sus obras respectivas. Al poeta le tocó vivir dos grandes derrotas, la de España en 1939 y la de Chile en 1973. Mas el triunfo del Ejército Rojo entre Stalingrado y Berlín restableció de algún modo su confianza en un destino histórico mejor para Europa y otros pueblos. De ahí que expandiera *España en el corazón* con los poemas finales de *Tercera Residencia*, varios de ellos dedicados a la reciente guerra mundial. Varas, por su parte, empieza a narrar en los albores de la guerra fría; más tarde, ya en plena madurez biográfica y creadora, verá instalarse una nueva dictadura en su país. Ambos, tanto el poeta como el novelista, conocerán el exilio político, uno desde 1949 hasta 1952, el otro del 73 al 88.

El segundo texto narrativo de Varas debe su nombre a un poema y verso de Neruda situados hacia el final de la *Residencia II*. «No hay olvido (Sonata)» figura completo en la apertura del libro, después de un prólogo algo belicoso. «Suced» marca en su título una deuda con la visión temporal del poeta, en que el espectáculo caótico de las cosas convive con una tensa voluntad de resistencia. Doble sentido del verbo «durar», que Neruda percibe y poetiza

Revista Casa de las Américas No. 266 enero-marzo/2012 pp. 91-94

con intensidad. En Varas, en un texto que tiene mucho de experimento vanguardista, el tiempo nerudiano que «sucede» irreparablemente cuaja en acontecimiento concreto, en noticia política y en hecho social de alcance nacional o internacional. Es su operación Dos Passos. La influencia del gran novelista norteamericano, que llegará tarde a la América Latina en general (*La región más transparente*, de Fuentes, es de 1958), da un giro significativo a la intuición poética de Neruda. La «duración» se transversaliza, abriéndose de par en par a lo que ocurre en el mapa de un presente colectivo. Si no por otras razones, vale la pena subrayar el detalle, porque muestra bien que al Neruda actuante hacia mediados de siglo, por lo menos entre escritores de izquierda, se lo veía en unidad y como un todo, sin distinguir al poeta residenciario del poeta político posterior. Lo sombrío de la metafísica en las *Residencias* echaba luz sobre las tinieblas dictatoriales del *Canto General*, y se prolongaba en ellas.¹

Hace tiempo comenté el notable escrito de Varas *Neruda clandestino* (2003). Con una perspectiva de más de medio siglo, el narrador podía seguir bien lo que fueron los días y noches del poeta en clandestinidad, en refugios del puerto y de la capital, y su viaje posterior a través de la Cordillera. Se narra así, casi paso a paso, la inmersión progresiva del poeta perseguido en lo hondo del pueblo y de su tierra, a la vez que la génesis y creación de las secciones que dan forma al poema monumental.

1 Un pequeño aparte. «Si me preguntáis en dónde he estado...»: así se abre «No hay olvido», en condicional; «Preguntaréis: Y dónde están las lilas» prorrumpe «Explico algunas cosas», en futuro frontal. Más allá del cambio, la reiteración de la pregunta pareciera encadenar dos etapas mayores de la poesía nerudiana. La interpelación común a un lector plural y la firme localización del tiempo son los signos visibles. Era su forma de «estar en el mundo».

Observaba en esa ocasión un detalle curioso, el que a las quince grandes divisiones del *Canto* respondieran quince capítulos en la glosa narrativa de Varas —trece unidades propiamente, más la «Introducción» y un «Epílogo». Este extraño pitagorismo (sepa Moya si conciente o no) me parecía un indudable homenaje al gran libro de base que funcionaba como intertexto y, a la vez, cual hipertexto. Con ello, Varas escribía algo que sin duda representa una destacada contribución a la bibliografía sobre la vasta epopeya americana.

Los textos explícita y específicamente dedicados a Neruda no son pocos en la obra de Varas. Ya he dicho que *Neruda clandestino* me parece el mejor y más sobresaliente. Entre los demás, se cuentan por lo menos tres, que se entrelazan y superponen a través de varias décadas. El núcleo es obviamente *Neruda y el huevo de Damocles*, de 1991, que incluye tres cuentos y una posdata escritos entre comienzos de los setenta e inicios de los noventa, los que se multiplicarán en las colecciones siguientes: diez textos en *Nerudario*, de 1999, y una docena de crónicas definitivamente agrupadas en *Tal vez nunca* (2008). Alguna vez sería interesante estudiar con pormenor la lógica con que se imbrican y barajan estas piezas. Por el momento, señalo solo un par de hechos significativos. En el último volumen la selección adquiere una inusitada simetría. El primer texto es ahora «Ho perduto la Formica», nuevo que yo sepa; el final no es otro que «La Patoja», que ya venía en el *Nerudario* previo. Con esto, las dos mujeres de Neruda, Delia y Matilde, fijan los contornos de la serie, dejando en medio al poeta y a sus amigos («Juvencio», «Acario»), y superando así cierto desequilibrio en favor de los amores de una que se había filtrado en libros anteriores (véase especialmente «Aquellos anchos días»). Justicia de *gender*, podríamos decir tardía,

si se quiere, pero que permite rehacer el *pendant* entre las musas conyugales del autor. Junto a esto, y de un modo harto sugestivo, la «Posdata», que aumenta o se achica según las circunstancias, adquiere un poder inusitado. El origen del texto, ligado a un proyecto de publicación por la revista *Hechos Mundiales*, contenía ya la tensión entre vida y muerte, porque en 1971 se trataba de preparar un número en el caso de un deceso eventual del poeta, al que por esa fecha se sabía enfermo. Con la frase final de despedida, «Tal vez nunca», que el poeta pronuncia por teléfono el mismo día del golpe militar, la tensión se descarga en tragedia real, que incluye también al director de la revista, Guillermo Gálvez, quien desaparecerá luego de ser detenido por la dictadura en 1976. Varas narra todo esto con impecable e implacable economía de medios, haciendo vívidas las circunstancias que rodean la muerte de sus dos amigos.

Es posible que la mejor definición de esta materia nerudiana (una docena de textos, en total) la dé el mismo autor, cuando define su proyecto como una «especie de choapino de colorido abigarrado» con que intenta retratar al poeta. Las hebras son muchas, pero el hilo y tema principal es el del humor. Comicidad, risas, ambiente de dicha en el amor y en la amistad permiten vislumbrar un sentido entrañable de la compañía humana, difícil de hallar en la experiencia de todos los días. Es su isla de poesía y felicidad. El folclor circulante sobre Neruda —repertorio de dichos, *boutades*, ocurrencias, etcétera— Varas lo recoge y enriquece en un *tour de force* que casi siempre resulta eficaz. No es fácil hacer pasar el humor oral a un texto impreso; gestos, subentendidos, sonrisas se escabullen y escapan. Solo maestros de valía internacional, como García Márquez, son capaces de trasladar a un cuento como «Me alquilo para soñar», de *Doce*

cuentos peregrinos, la simpatía y bonhomía que solía exhibir el poeta. Las «historias» que contaba Mario Céspedes, y que eran para morirse de risa, difícilmente pasarían al papel; perderían necesariamente parte de su gracia inolvidable. La anécdota, el juego de palabras, lo ingenioso, la frase viva e imprevista se dejan transcribir, no así el chiste, que es cosa de improvisación, pues irrumpe en situaciones imprevisibles. De ahí la eximia artesanía de Varas al transmitirnos, por ejemplo, la famosa salida de Neruda con ocasión del poema «Al difunto pobre». Aquel acaba de leerlo y transcribirlo, y no puede dejar de expresar su sorpresa y admiración ante el poeta. Para romper la tensión así creada, este exclama: «Sí, es que yo a veces tengo mis reventones». De paso, no sé si hay un cruce de memoria, pero creo recordar que la frase la motivaba más bien el poema «El Pueblo», también de *Plenos poderes*, pero puedo equivocarme...

Neruda se fue en septiembre de 1973, Varas casi cuarenta años después. Este comienza a dar forma a sus recuerdos nerudianos en 1971. El enlace es casi simbólico, y tiene mucho de fraternal, porque a Varas siempre se lo ha visto como a un escritor representativo del umbral oscuro de este siglo. Ello, a pesar de volúmenes previos, que en esta óptica constituirían algo así como su prehistoria literaria: *Cahuín*, el ya mencionado *Sucede*, su memorable *Porái*, el testimonio relativo a *Chacón*, los cuentos de *Lugares comunes*. No son pocos. Por sí mismos, compondrían la obra válida y darían mérito a cualquier autor. La fuerza de las cosas, sin embargo, que hizo entrar al país en dictadura y el fracaso notorio de la democracia posterior, han hecho que resulte ser el novelista prototípico de tres narraciones importantes (entre ellas, *El correo de Bagdad* y *Milico*) y el autor de una catarata de cuentos que escribió en la parte final de su vida. Estos narran en

su mayoría experiencias de exilio o jirones de una nación que ya se fue. En la actualidad es ese sector de su obra el que adquiere relieve y proyección, suscitando el interés del público lector. Y es evidente que, en este tránsito entre prehistoria local y el nuevo rostro internacional de Varas, los textos nerudianos se insertan y cumplen un papel, reforzando la articulación. Lo chileno, de círculo estrecho y limitado, se hace sudamericano en «Aquellos anchos días», por la amistad del poeta con el arquitecto uruguayo Alberto Mántaras, y en «Conversación de Praga» se anuncian ya los cuentos que a mí me gusta llamar «eslavos», por su tema ruso, soviético o checoslovaco.

Con Neruda, con Teitelboim, con Varas, se está yendo un doble grupo generacional que ha sido parte viva de nuestra historia intelectual y política. Poesía, cultura, inteligencia, un sentido lúcido de la acción colectiva y una tenaz voluntad de participación cívica quizá sean su legado incuestionable. Han contribuido, cada uno a su modo pero en completa convergencia, al desarrollo democrático del país –al de una democracia real, incluyente, orgánica, activa y crítica. Sin ellos, sin su aporte que cruza todo el siglo xx, Chile sería más pobre de lo que es y de lo que siempre ha sido. Ellos lo enriquecen, pues sus obras intentan dar dirección a la experiencia de una sociedad que se obstina en «marchar a la deriva».

Vi a Varas por última vez el año pasado. Quedamos en encontrarnos en Providencia, a la salida de una estación de Metro. Llegó con solo un libro. –Libro en ristre –le dije. Sí –me dijo, y me pasó *Los tenaces*. Es lo último suyo que he leído. Colección de seis textos magníficos, que abarcan desde los días de Recabarren hasta el asesinato de Carmelo Soria en julio de 1976, comprenden un vasto período de resistencia y «tenacidad» y dan testimonio sobre el crecimiento de las fuerzas populares, de su organización laboral y de sus luchas sociales. Empalman y entroncan perfectamente con secciones afines del *Canto general*, «La tierra se llama Juan», además de otras. Es una visión desde abajo, sin hojarasca ni hojas muertas, pero con las raíces palpitantes del bosque. Su fuerza aún nos dura: viene desde lejos y llega hasta las movilizaciones de hoy.

Esa vez conversamos largamente en torno a un café. Acababa de visitar el norte para escribir una crónica sobre el campamento cercano a la mina donde estaban enterrados los mineros. Hablamos de ellos, y también de los mapuches del sur, en huelga de hambre por esos días y de los cuales nadie hablaba ni quería hablar. Norte y sur: geografía de un país constantemente dividido.

Al separarnos, se alejó por Providencia abajo, perdiéndose en la estación del Metro. **C**

LILIANA BELLONE

El peronismo o el espejo monstruoso de Borges

El «otro», surgido desde la configuración imaginaria, alcanza ribetes que tienen que ver con el amor y el odio, por eso puede decirse que amor y odio son dos caras de la misma moneda, de modo tal que, en el mito, Cupido arrojaba dardos de plata para causar odio y de oro para despertar amor.

Amor y odio rigen la cuestión del «otro» en Borges, pero en esa articulación también se sitúa lo monstruoso, esa instancia de horror que provoca el propio reflejo o el reflejo de los otros, y que produce repulsión, pues puede aparecer como lo semejante y fraterno. Lo monstruoso presenta un punto de relación con quien lo contempla: es el espejo de Borges, que conlleva el rostro desconocido y temido como en el célebre retrato de Dorian Gray; es la guerra entre hermanos, imposible de explicar, el duelo entre pares; es, en fin, el crimen y el odio entre los hombres desde Caín y Abel... La relación entre Borges y Perón está marcada por la cercanía, el asombro y la repulsa de lo imaginario que deviene del «otro», marca que puede rastrearse en la escritura borgeana y en las biografías de ambos.

En el cuento «La noche de los dones» (*El libro de arena*, 1975), hay una fecha que será recurrente en Borges: 1874. Ese año había nacido Jorge Guillermo, su padre, y ese año también fallecía de manera heroica el coronel Francisco Borges. Esa fecha fundamental en los antepasados del autor argentino, se torna aún más significativa, ya que en 1874 nacen quienes podríamos llamar padres literarios del escritor: Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández.

Revista Casa de las Américas No. 266 enero-marzo/2012 pp. 95-102

Con Lugones, Borges tendrá una relación distante y compleja en su juventud, y reconocerá, ya en la madurez, a un maestro, según la dedicatoria a *El hacedor* (1960), evocación al padre muerto que se erige en modelo luego del necesario parricidio, podría inferirse desde el psicoanálisis. Lo cierto es que el estilo modernista de Lugones fue rechazado no solo por Borges sino por todos los ultraístas, salvo el desenfadado *Lunario sentimental* (1909), pleno de humor e irreverencias. Respecto de Macedonio, la relación fue de admiración y franca camaradería, por la especial atracción que ejercía su figura desprejuiciada y revulsiva entre los jóvenes.

1874, la noche del 30 de abril exactamente, será el índice temporal de «La noche de los dones», donde un hombre mayor cuenta en una rueda de amigos (en un relato enmarcado cuyo narrador primario es el mismo Borges, quien evoca el cuadro desde su propia memoria) su experiencia en un burdel de Lobos, en el cual se inicia sexualmente en brazos de «la Cautiva», una pobre chica de Catamarca que ejerce la prostitución. Este joven verá de cerca la muerte, pues allí es acorralado y matado por la policía nada menos que el malevo Juan Moreira. Esa noche de «dones», de «revelación», es narrada en presencia del padre de Borges y el mismo Borges aún niño. Sabemos que en Lobos había nacido Juan Perón y que su abuela Dominga Dutey tenía guardada, según la leyenda familiar, la cabeza de Moreira en una caja, coincidencia también con *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Sábato, donde la protagonista Alejandra Vidal Olmos alude reiteradamente a una cabeza guardada en una caja de sombreros, producto de las decapitaciones de las guerras civiles. En este punto, en esta encrucijada de tiempo y espacio, los fantasmas se encuentran, inmersos en la trama del padre, de la novela familiar paterna: Juan Moreira-Juan Perón y Jorge Bor-

ges padre-Jorge Borges hijo, en la revelación que se otorga a los hombres en momentos especiales, de honda significación particular en cada vida.

Esta convergencia reaparece negada y reprimida porque evoca algo de lo prohibido (acto sexual-muerte) y surge como *lo monstruoso*. Uno de los más famosos cuentos de Borges sobre el peronismo se llama precisamente «La fiesta del monstruo» (en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, 1977). Escrito en colaboración con Bioy Casares en 1947 (o sea, un año después de la asunción de Perón como presidente) y publicado en 1955, año de la llamada «Libertadora», muestra la jornada del 17 de octubre como el accionar de «la chusma», gente proveniente del sur, del llamado «gran Buenos Aires», que «invasa» la civilizada ciudad capital, haciendo gala de grosería y barbarie. Siguiendo el esquema de *El matadero* de Echeverría, que presenta la dicotomía irresoluble civilización-barbarie, el populacho asesina a un joven judío que se niega a saludar la figura del «Monstruo» (Perón, quien hablaría en Plaza de Mayo). Desde el registro del lenguaje popular, Borges y Bioy pintan un abigarrado cuadro que corresponde a la triste caracterización clasista y oligárquica de «aluvión zoológico» pergeñada por el legislador Sanmartino, vocero de la burguesía. Este cuento tiene su antecedente en otro relato compartido con Bioy: «Un modelo para la muerte» (1946), publicado con el seudónimo de B. Suárez Lynch, apellidos de los antepasados de ambos.

En 1955, Borges firma un artículo donde habla no solo de dictadura, sino de humillación, ultrajes y tortura. Es «L'illusion comique», publicado en la celeberrima revista *Sur* de Victoria Ocampo, en noviembre de 1955, o sea, pocos meses después del golpe de Estado militar.

Son muchas las anécdotas y expresiones de Borges contra el peronismo, en entrevistas y conferen-

cias, pero en los textos –ese entramado tan consistente porque allí se juegan todas las partidas– aparece pintada la ceguera política del escritor, que no hace otra cosa que ser «patéticamente fiel a su clase», como afirma el ensayista y poeta cubano Roberto Fernández Retamar en *Fervor de la Argentina* (1993).

Así, en *El hacedor* (1960), dos cuentos ejemplifican esta posición, «El simulacro» y «Martín Fierro». En el primero, un hombre monta un espectáculo teatral, la escenificación de un funeral, entre grotesco y circense, en un «pueblito del Chaco», durante los días de julio de 1952, fecha que remite inmediatamente a la muerte de Evita, a quien se representa en la dramatización con una muñeca rubia. El actor (o simulador) dice ser Perón y la gente se acerca a saludarlo, mientras deposita en una alcancía una cuota de dos pesos, en un acto de borramiento de límites, como si el teatro invadiera la realidad o viceversa (a la manera de la escena de los cómicos en *Hamlet*, dice el narrador). La conclusión es la triste constatación de que también Perón y Evita eran simulacros, y que nadie los conocía, nadie sabía quiénes eran. En este cuento hay sin dudas reminiscencias de la concepción dramática del barroco que muestra la contaminación teatro-realidad (Shakespeare, Calderón de la Barca).

En «Martín Fierro», el narrador evoca dos tiranías en el país: la primera, la de Rosas, con degollados y proscriptos, y la segunda, la de Perón, con «cárcel y muerte». Este cuento entronca con «El otro», en *El libro de arena* (1975), donde el Borges maduro, ciego y escéptico, conversa con el «otro», él mismo, joven, idealista, lector de Dostoievski, ingenuo casi, y le comenta como un visionario que «Buenos Aires, hacia mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente». En esta alusión irónica a Perón

y al parentesco con Rosas, puede leerse que hay un territorio compartido, más allá de lo concreto: el de los fantasmas. Si Perón es parecido a Rosas, y Rosas es pariente de Borges, puede inferirse que no está lejos el parentesco Borges-Perón, en ese universo de sueño donde transcurre la materia del relato. Pero demos un paso más, en esa expresión está presente el escritor argentino más admirado por Borges: Sarmiento, quien asevera que Rosas era producto de la culta Buenos Aires y, por lo tanto, más perverso. De algún modo, Borges avizora que Perón no proviene de la barbarie (Perón era un militar de carrera, egresado del Colegio Militar de la Nación, en donde solamente ingresaban los hijos de la más rancia aristocracia argentina, y sus abuelos paternos pertenecían a la elite porteña, ya que el abuelo Tomás Liberato Perón había sido profesor en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Buenos Aires y había combatido en la guerra contra el Paraguay, o sea que, como los abuelos de Borges, era un héroe de la Patria), sino de la querida Buenos Aires, la ciudad de sus amores, la europea Buenos Aires. En síntesis, muestra que la barbarie puede venir de la civilización, que surge de lo cercano y doméstico, que es lo monstruoso o lo siniestro, que se convive con ella y que «la fiesta del monstruo» no solo atañe a los peronistas sino también a la burguesía, jamás dispuesta a deponer sus mezquinos privilegios.

El planteo civilización-barbarie aparece en su cruda dimensión, vista por los fantasmas del escritor, en «Historia del guerrero y la cautiva» (*El Aleph*, 1949), relato donde los elementos autobiográficos remiten inmediatamente al contexto familiar del escritor. Uno de los personajes, la abuela inglesa del mismo Borges, se ha «desterrado» prácticamente en el fuerte de Junín, donde su esposo, el coronel Borges, es jefe de fronteras. Leemos: «Alguna vez,

entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo...». En ese ámbito rústico, Fanny Haslam de Borges encuentra a su «doble», una mujer inglesa como ella pero que ha devenido india. Apenas pueden reconocerse la piel blanca y los rasgos europeos en esa cuasi salvaje, que bebe sangre cruda de animales y habita en las pampas, que ha olvidado, en gran medida, su lengua, que lleva una vida «feral» entre fogatas, carne de potro, poligamia, magia y suciedad. Esa transculturación no puede ser entendida, en un primer momento, por el narrador-Borges, quien transmite la impresión de su abuela: «Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver».

Sabemos que en Junín transcurrieron la infancia y la adolescencia de María Eva Duarte, luego Eva Perón, por lo que este cuento articula nuevamente las constelaciones existenciales e históricas de Perón y Borges. La abuela y la bisabuela maternas de Evita habían trabajado en el fuerte de Junín en las épocas de la guerra contra el indio. Sin duda, el apellido Borges les debería de haber sido conocido, lo mismo que a Evita. No es desatinado pensar que esas mujeres hubieran visto en alguna ocasión al mismo coronel Borges en los años difíciles y crueles en que se decidió el exterminio de los pueblos originarios, siguiendo los postulados europeos de la llamada civilización blanca. Hay que destacar que en la economía del relato borgeano que nos ocupa, la historia de Fanny Haslam explica esa otra que preocupa a Borges y con la que comienza el cuento, la del guerrero lombardo Droctulft (relatada por Croce en *La poesía*, que el escritor confiesa haber leído, siguiendo su técnica de narrar, completar, glossar, anotar, reflexionar sobre historias contadas oralmente o escritas en otros textos, o sea, escritura palimpsesto), quien invadiera Ravena para morir

luego defendiendo esa ciudad. Los raveneses graban un simbólico epitafio sobre su tumba para expresarle su gratitud. El lombardo, tal vez antepasado de Alighieri, dejó su mundo bárbaro para invadir el mundo romano, ese sur atractivo y diáfano, de ciudades con capiteles, estatuas, gradas y jardines, urbes diseñadas con esmero, en suma, «la civilización». De modo paralelo, la inglesa, la cautiva robada por el malón a sus padres, vive con un «capitanejo» indio y le ha dado dos hijos, pues ha pasado, en un movimiento inverso, de la civilización a la barbarie. Dice el narrador borgeano: «Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias», y más adelante:

En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desgastado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro, y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.

Sin embargo, Borges no se conforma, da un paso más. Dice: «A esa barbarie se había rebajado una inglesa», y finalmente concluye: «Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...».

O sea, la «otra» mujer, la de la imagen, la par, pero también la desconocida, la enigmática, la temida, instancia determinante en la sexualidad femenina, según Freud, pues la pregunta de la mujer remite siempre a la «otra» mujer.

De este modo, la fecha 1874, año del nacimiento del padre y muerte del abuelo de Borges, cierra el ciclo pero anudándose con «lo monstruoso», aho-

ra del espejo, del «otro», temido y rechazado, pero cercano, «el monstruo» tan odiado en nosotros mismos, el semejante, el que nos refleja en su reverso, el horror al espejo que recurre en Borges. En «Historia del guerrero y la cautiva» ese horror aparece representado por la certeza de la abuela que el narrador intenta adivinar o dilucidar: «un espejo monstruoso de su destino...».

Anudamiento entre el uno y el otro, «La fiesta del monstruo», Juan Perón, civilización y barbarie, reflejos de un engañoso espejo. Tal vez esta cuestión explica los límites de la tesis largamente sostenida por la ideología colonialista, al tratar de arrojar luz sobre relaciones históricas, económicas y sociales dentro de un supuesto marco teórico, que se sostiene solamente por lo que Lacan llama *imaginario*, sin arribar a lo *simbólico* de lo que es el discurso científico. La relación imaginaria conlleva la desconfianza hacia el otro, la falta de crédito, el odio y, paradójicamente, el amor, lo que será siempre engañoso, un «espejismo».

Amor-odio, dos caras de la misma moneda en que se vislumbran, en los duelos de los gauchos y compadres de la narrativa borgeana, dos caras de la misma moneda reveladas en el mito y en su subsidiario: la literatura.

Este punto no puede escapar a Borges, ya que se trata de un gran escritor. Entonces se pregunta acerca de la razón oculta de las decisiones del bárbaro lombardo para hacerse «civilizado» y defender a Ravena y de la inglesa para hacerse india. Habla de «ímpetu secreto», esa pulsión última, en terminología freudiana, situada más allá de la razón y que por lo tanto los protagonistas no hubieran podido jamás justificar. Ese ímpetu, ese punto misterioso, irreductible a la palabra, que a menudo avizoran los poetas, puede manifestarse en la expresión del narrador-Borges: «Acaso las

historias que he referido son una sola historia. El anverso y reverso de esta moneda son, para Dios, iguales».

Ese encuentro de opuestos conviene al oxímoron, figura emblemática de la escritura borgeana y con la cual da cuenta de las contradicciones más íntimas de la existencia y el universo con las que elabora sus más grandes ficciones.

Así, la sabiduría del escritor Borges supera la dicotomía civilización-barbarie, y la historia de Droctulft explica la de las dos inglesas en el desierto pampeano, destinos anudados por opuestos constituyentes.

También de esta manera se plantea la relatividad del Norte y el Sur, pues para el lombardo la civilización estaba en el Sur, mientras para la mayoría de los personajes borgeanos, y para el propio Borges, es lo contrario, ya que esta región implica el atraso, la barbarie, la muerte; visión condicionada por la ancestral experiencia de las familias criollas argentinas que la relacionaban con la tierra del indio, pues era «el desierto», el lugar de las tolderías que representaban en su imaginario el peligro, el malón y los cautivos. Por eso, tanto en Borges como en Marechal, el Sur se carga de una connotación negativa, la muerte viene de allí, el viento sur trae presagios oscuros. En el mapa ciudadano, el sur de Buenos Aires encierra esa dimensión fantasmagórica. Se desliza «por la puerta que mira al sur» la tía Florentina con el puñal de Juan Muraña para matar al «gringo»; hacia el sur se encamina Juan Dalhmann al encuentro de su fin; en el sur aguarda a Lönnrot el bandolero Red Scharlch para ajusticiarlo en el cuarto y último vértice de «La muerte y la brújula»; hacia el sur, en un cupé, es llevado el narrador-personaje borgeano para ser asesinado bajo «Las hojas del ciprés», en su último libro, *Los conjurados* (1985).

El norte y el sur para Perón y para Borges

Si el sur se plantea en la cosmovisión borgeana con cualidades negativas, explicadas, como hemos dicho, por un antiguo imaginario criollo, también, por un movimiento inverso, representa el encanto y la reliquia del pasado. Las quintas y casonas, las pulperías gauchas que se pierden en la llanura conmueven al poeta Borges de la juventud y atraen de un modo fascinante al narrador de la madurez que no cesa de nombrarlas, aunque también a menudo evoca el norte, ese Palermo de la infancia, lugar de fantasmas y sombras como la sombra de Muraña. Palermo, norte de la ciudad, será con el paso del tiempo y desde otros lugares de la producción borgeana, también símbolo del sur, pues visto desde la cultura europea que reverenciara el autor de *Fervor de Buenos Aires*, ese ámbito de guapos, tango y guitarra pertenece indiscutiblemente al sur, con su rostro abigarrado, mestizo y enigmático, lo que corrobora la relatividad de los puntos cardinales, como señala Luis Toledo Sande en su libro *Más que lenguaje* (2008).

Las sombras pueblan el espacio suburbano y la pampa de los criollos, dice César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles* (1967); en cambio, para los inmigrantes, la llanura y el sur no connotan la tierra inhóspita del indio y la barbarie, el ámbito de lo mortal y oscuro, sino que ven con optimismo esos espacios, pues son los lugares que intentarán conquistar con su trabajo. Por eso la dimensión del sur en Sábato se amplía y va más allá de La Boca y Barracas, va hacia lo que era «Tierra Adentro» en el lenguaje de los argentinos viejos; su personaje Martín, en *Sobre héroes y tumbas* (1961), va hacia un sur inusitado, impensado para las generaciones del siglo XIX y principios del XX, va hacia la Patagonia.

La marca negativa y tanática del sur lleva a Borges a concebir las muertes violentas, «sudamericanas», como la de Laprida, en el «Poema conjetural», unidas al destino en un país como la Argentina, del sur, casi bárbaro aún, perturbador e imprevisible. Así fantasea con su muerte, que ocurrirá en Buenos Aires, y con su tumba, que, asegura en más de una ocasión, estará en el cementerio porteño de la Recoleta, donde, paradójicamente, no están sus mayores, Isidoro Suárez, héroe de la batalla de Junín, su abuelo Francisco Borges, ajusticiado luego de la capitulación de Mitre, ni su padre, Jorge Guillermo Borges, ni su madre, Leonor Acevedo Suárez («La Recoleta», en *Atlas*, 1984), fantasía que repite ese poema fundante que se titula también «La Recoleta» en *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, y la angustia onírica propia de los sueños diurnos del poeta en «Las uñas» (*El hacedor*, 1960). Esos fantasmas —o fantasías— lo llevarán, en 1986, a dirigirse al norte, a la Suiza que conoció en la niñez y adolescencia, a esa Suiza serena y de plácido orden, para morir y cumplir e incumplir paradójicamente el vaticinio de su escritura.

En cambio, Juan Domingo Perón amaba el sur del país, la Patagonia, pues allí había partido en su niñez, ya que su padre, Mario Tomás Perón, se había trasladado con toda la familia a Río Gallegos. Juan Domingo evoca la caravana de carretas que los llevó a la Patagonia, junto a su hermano Avelino y a su madre; recuerda las araucarias, las violetas amarillas, la ceremonia del mate, el viento, los amaneceres gélidos, la nieve, los perros y a los baqueanos, gauchos amigos y callados que los guiaron por esos desiertos. Por otra parte, doña Juana Sosa, su madre, descendía de criollos e indios, pues Juan Sosa, su padre, pertenecía a atávicas y provincianas familias de Santiago del Estero y su madre, Mercedes Toledo, era de origen mapuche.

En alguna oportunidad, Perón confesó que su amor hacia los perros provenía de esa etapa de su vida, cuando salía, junto a su padre, hermano y peones, a cazar guanacos en las heladas planicies patagónicas. De este modo, la edad de oro de Perón se situó en ese sur indómito y semisalvaje que Borges temía. Sabemos que los Borges viajaron a Europa y vivieron en Suiza y en España varios años. Entonces, el sur se alejó mucho más de la vida del niño y del adolescente Jorge Luis.

Sin embargo, cuando regresó a la Argentina, en la década del veinte, su juventud le mostró lo que había de fascinante en los arrabales, en especial los del sur, y se enamorará otra vez de los almacenes, las parras y los aljibes, los geranios y los zaguanes, los enrejados y las milongas orilleras, del lunfardo, el truco, el tango y los compadritos.

De ese sur huirá, de ese fantasma que lo atrae y repele, ese fantasma dual que sostiene toda su obra, y que encierra la cifra de lo real en el sentido de Lacan, esto es, que precede al lenguaje, que sucede al lenguaje, el goce definitivo, lo que no puede ponerse en palabras. Ese lugar es temido y añorado por Borges, de él surgen sus sueños y sus textos, y de allí escapa como Edipo para abrazar al Amo absoluto, en un sitio claro y cartesiano que desdice su destino de hombre sudamericano.

Perón, en cambio, el 21 de junio de 1973, atraviesa el ecuador, en una travesía del Norte al Sur que lo devuelve a Buenos Aires, a la pampa, al suelo querido, al de la madre india y hace realidad los versos de «Santos Vega»:

*Yo, que en la tierra he nacido
Donde ese genio ha cantado,
Y el pampero he respirado
Que al payador ha nutrido,
Beso este suelo querido*

*Que a mis caricias se entrega,
Mientras de orgullo me anega
La convicción de que es mía
¡La patria de Echeverría,
La tierra de Santos Vega!*


Perón morirá en Buenos Aires, el 1 de julio de 1974, evocando los pehuenes de la Patagonia y los ojos de su madre Juana Sosa. Borges lo hará en Ginebra, el 14 de junio de 1986, recordando a las abuelas Suárez y Haslam, una católica, la otra protestante, unidas en el lugar último o primero del escalón del único paraíso de las vidas.

La nostalgia por el viejo sur de la ciudad de Buenos Aires, escenario del irreversible paso del tiempo y de la melancolía del arrabal, tal como lo siente Borges, se plasma en la letra del magnífico tango de Homero Manzi y Aníbal Troilo:

[...]
*Sur... paredón y después...
Sur... una luz de almacén...
Ya nunca me verás como me vieras,
Recostado en la vidriera
Esperándote,
Ya nunca alumbraré con las estrellas
Nuestra marcha sin querellas
Por las noches de Pompeya
Las calles y las lunas suburbanas
Y mi amor en tu ventana
Todo ha muerto, ya lo sé.*

Bibliografía:

Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
Braceli, Rodolfo: *Borges-Bioy*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

- Canto, Estela: *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- Feinmann, José Pablo: *Peronismo*, Buenos Aires, Planeta, 2010.
- Fernández Moreno, César: *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Fernández Retamar, Roberto: *Fervor de la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993.
- Ferrari, Osvaldo: *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Freud, Sigmund: «El poeta y los sueños diurnos», «Lo siniestro», «Dostoievski y el parricidio», en *Obras completas I, II y III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- Galasso, Norberto: *Perón, I y II*, Buenos Aires, Colihue, 2005.
- Lacan, Jacques: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Martínez, Tomás Eloy: *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
- _____: *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Pavón Pereyra, Enrique: *Perón tal como fue*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- Todorov, Tzvetan: *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987.
- Toledo Sande, Luis: *Más que lenguaje*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2008. 



De la serie *Columna juvenil del centenario*: s/t, 1968.

JOSÉ A. MATOS

Un «tambor» para Fernando Ortiz

El primero fue el mayor de todos: Fernando Ortiz. Durante más de un siglo, en el país o en el exilio, ha sido el infatigable exponente de la vida cubana y de la *cubanidad*, el espíritu de Cuba. La historia del imperialismo español, la sociología, la antropología, la etnología, todas las ciencias afines, constituyeron su medio de investigación de la vida cubana, el folclor, la literatura, la música, el arte, la educación, la criminalidad: todo lo cubano. Un rasgo muy distintivo de su obra es el número de sólidos volúmenes que ha dedicado a la vida negra y mulata de Cuba. Un cuarto de siglo antes de que el Proyecto de Escritores del New Deal comenzara el descubrimiento de los Estados Unidos, Ortiz emprendió el descubrimiento de su tierra nativa: una isla caribeña. Ortiz introdujo al Caribe en el pensamiento del siglo xx y lo mantuvo allí.¹

Así comenta C. L. R. James en su epílogo «De Toussaint L'Ouverture a Fidel Castro», refiriéndose al papel de los intelectuales en la emancipación cultural y la revolución en el Caribe.

Fernando Ortiz (1881-1969), conocido en la antropología por su concepto de *transculturación*, fue de los intelectuales que más indagó en la fronda de la cultura de origen africano en Cuba. Su

¹ Véase C. L. R. James: «De Toussaint L'Ouverture a Fidel Castro», en *Los jacobinos negros*, La Habana, Casa de las Américas, 2010, p. 300.

extensa obra devela el papel del negro en la historia colonial y en la formación de la cubanidad; estudió la africanía en el lenguaje, la música, la danza y el teatro y, en particular, se pronunció contra el concepto de raza y los racismos. Estas problemáticas planteadas por Ortiz durante su fecunda vida, encontrarían similitud y arraigo en las historias y realidades de las sociedades poscoloniales caribeñas. Un breve recorrido por algunos aspectos de su quehacer investigativo permitirá comprender la vigencia y la articulación de su pensamiento con nuestra actualidad.

Como resultado de sus primeros estudios, enfascado en definir el *hampa afrocubana*: los *negros brujos*, los *ñáñigos*, los *curros* y los *horros*, Fernando Ortiz escribió en 1916 el libro *Los negros esclavos (Estudio sociológico y de derecho público)*, ensayo indagatorio sobre los aspectos ambientales e históricos del negro en Cuba, «su importancia numérica, su proporcionalidad con el blanco, su diversa posición social, sus costumbres, sus creencias, en fin, su vida toda». ² Este ejercicio etnográfico, bajo la influencia de los conceptos de la criminología y el positivismo en boga, lo condujo en obras posteriores a la comprensión de la sabiduría africana como componente raigal inherente a la cultura cubana.

A partir de la década de 1920 Fernando Ortiz mantuvo una posición crítica contra las ideas evolucionistas que establecían una marcada diferencia entre el mundo «civilizado» y el «primitivo», entre las «sociedades modernas», de pensamiento lógico, y aquellas de mentalidades atávicas y prelógicas. Desde las páginas de la revista *Archivos del Folklore Cubano* (1924-1930), verdadero vehículo cultural de indagación en la vida popular cubana, divulgó los

2 Véase Fernando Ortiz: «Los negros curros», *Archivos del Folklore Cubano*, vol. II, No. 3, octubre de 1926.

cuentos, el vocabulario y la cocina afrocubanas, indagó sobre la organización social de los cabildos, el Día de Reyes, la génesis de las comparsas carnavalescas y otros elementos de la vida cotidiana del negro en Cuba.

En ese período, el auge del movimiento literario sobre el «arte negro o africano» que se difundía en Europa influyó notablemente en los intelectuales caribeños.³ En Cuba se expresó en la poesía⁴ de autores como José Zacarías Tallet, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Ramón Guirao, así como en la plástica, la danza y la música.⁵ Se creó un ambiente

3 Sobre la especificidad de la moda negrista en Cuba, José J. Arrom escribe: «En Cuba, por lo contrario, lo negro tenía raigambre de cuatro siglos. El cubano blanco no veía en el negro al africano con collares de dientes de cocodrilo, sino a otro cubano, tan cubano como él, ciudadano de la misma república que juntos habían forjado a fuerza de machetazos. La moda europea, en rigor, no hizo más que dar oportunidad al cubano negro de descubrirse a sí mismo, y al cubano blanco de mirarlo con ojos de entendimiento, de comprensión. Y ambos se fusionan en lo artístico, como lo habían hecho en lo económico y lo político, para producir esta modalidad de literatura». Véase José J. Arrom: «La poesía afrocubana», en *Donde crecen las palmas*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2005, p. 208.

4 Roberto Fernández Retamar precisa sobre este movimiento literario: «La poesía negra en Cuba aparece en 1928, cuando Ramón Guirao publica su “Bailadora de rumba” (suplemento literario del *Diario de la Marina*, 8 de abril de 1928); ese mismo año, José Z. Tallet publicará “La rumba” (*Atuei*, agosto de 1928). En 1937 ya el trayecto breve e intenso de esta poesía se consideraba finalizado». Véase Roberto Fernández Retamar: *Obras, La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p. 62.

5 Alejo Carpentier, además de sus experimentaciones musicales y sus poemas de temas afrocubanos, estrenó en París en junio de 1932 el poema dramático «La pasión negra», con música compuesta por François Gaillard.

intelectual donde todas las artes y todos estaban enfrascados en precisar y dimensionar el legado africano en la región y su conexión con África.⁶ Sin embargo, a Ortiz no le sorprende la desatada pasión por el negro pues contaba con un amplio caudal de información, acumulado «un cuarto de siglo antes», como dijera C. L. R. James. En ese contexto, su discurso sobre la africanía encontraría un terreno fértil.

Por otra parte, en los Estados Unidos la escuela antropológica de Franz Boas y sus discípulos Ruth Benedict, M. J. Herskovits y Margaret Mead, introducen el concepto de relativismo cultural en la etnografía y se oponen abiertamente a las teorías racistas vigentes. En particular, M. J. Herskovits⁷ inicia sus estudios de la cultura africana y afroamericana.

La plantación esclavista había dejado profundas huellas en la sociedad poscolonial cubana. La herencia africana (tradiciones, mitos, leyendas, el tema racial, la integración del negro en las nuevas condiciones históricas) constituía objeto de arduas controversias entre escritores, poetas, músicos, lingüistas y antropólogos.

En el caso de Cuba se vislumbraron, esquemáticamente, dos tendencias en el período de 1928 a 1940. La primera, relacionada con la acción de las sociedades de negros y mestizos por las reivindicaciones de los derechos del negro: el acceso a la educación, la cultura y el trabajo. De esta posición se

desprendió una clara postura política contra la discriminación racial. La segunda se orientó hacia los estudios letrados desde un punto de vista literario, antropológico, lingüístico o musical. Esta última se apropió de la concepción relativa a la presencia del «negro» como componente vernáculo y/o universal de la cultura. Aquí también se asumió un enfoque contra los racismos desde una fundamentación académica e histórica. El *negrismo*, por ejemplo, movimiento incluido en esta última posición, transitó de la exaltación de los «valores nativos, lo telúrico, lo ingenuo en la nacionalidades»,⁸ del criollismo, de lo popular a la denuncia social de intención política. La conciencia africanista sirvió para organizar una nueva forma de nacionalismo que buscaba colocar a blancos, negros y mulatos dentro del espacio colectivo de la nación.⁹

El «renacimiento negro», en palabras de Fernando Ortiz, era un fenómeno social de mayor envergadura, considerado por ensayistas y sociólogos de manera simplista, por una de sus partes y no por el todo de un fenómeno que viene creciendo y cambiando la realidad histórica contemporánea. La vocación por el «arte negro» es el resultado, según Ortiz, de un largo proceso de intercambio:

El negro siempre influyó en el arte de Europa, directa o indirectamente, a través de las otras culturas en las cuales aquel fue injertado: la egipcia, la bética, la árabe, la mora, la hispánica, la americana [...] Sobre todo en la música, en la

6 Véase Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, col. Ceiba, 1998, p. 383.

7 Herskovits (1895-1963) realizó trabajo de campo en Dahomey en 1931 para estudiar el arte, la religión y la estética, así como antropología económica. Escribió un libro referenciado por Ortiz que se titula *Life in Haitian Valley. New York and London*, 1937. También realizó estudios sobre África en el Caribe. Su obra más famosa es *The Myth of the Negro Past* (1941).

8 Como señala Retamar, «[d]e la moda europea [del negrismo] vino, pues, el impulso; pero en Cuba hallaron ya los poetas los materiales que iban a utilizar, depurándolos, en su arte». Véase Roberto Fernández Retamar: Ob. cit. (en n. 4), p. 62.

9 Véase Antonio Benítez Rojo: Ob. cit.

poesía, en la danza y en el teatro, pero siempre ha habido empeño en ignorarlo o desmentirlo.¹⁰

El colonialismo, por su esencia racista y excluyente, no solo ignora sino que subvierte el lenguaje y la comprensión de las culturas. Para Ortiz, lo que ha originado el amplio despliegue intelectual sobre la cultura africana no ha sido el simple interés por el «arte negro», sino el papel cada vez más activo del sector negro provocado por las conmociones sociales. Es decir, las preocupaciones estéticas también fueron sociales en Cuba. En particular, se comprendió que cada vez más el racismo se definía como un sistema ideológico para racionalizar una jerarquía social, contra el cual había que luchar. Lo cierto es que África y sus aportes a las culturas nacionales se convirtieron, a pesar de sus detractores, en motivo de orgullo nacional para la intelectualidad cubana. Las proyecciones ideológicas de la cubanidad comenzaron a romper, desde distintas disciplinas, con la dominación de los saberes coloniales impuesta por más de cuatro siglos, para atacar directamente las concepciones racistas en boga y reivindicar la cultura arraigada y heredada de África en la nueva geografía caribeña.

En esta etapa se hace más activa la labor de las sociedades de negros y mestizos en todo el país. En La Habana, el Club Atenas¹¹ promueve confe-

rencias y encuentros de intelectuales como acto de confraternidad y acercamiento entre los sectores blancos y negros; de igual forma actúan en Santiago de Cuba la sociedad Luz de Oriente y el Club Aponte, entre otras. La prensa cubana asumió posiciones diversas relativas al «problema negro». En 1928 se inicia una intensa polémica sobre las relaciones interraciales que alcanza a la opinión pública nacional.¹² En la sección «Ideales de una raza» (1928-1931), del periódico *Diario de la Marina*, Gustavo Urrutia, arquitecto y escritor, facilitaba a los intelectuales cubanos blancos o negros expresar sus puntos de vista sobre el tema racial.

Conceptos como superación, asimilación, armonía, fusión y mestizaje, gravitarían en los discursos interpretativos de la problemática negra. Urrutia, desde su concepción de moderador y conciliador de posiciones, a veces, controvertidas, transmite en su columna semanal el interés por encontrar una solución colectiva al racismo. Lo cierto es que co-

deridad en Cuba (1878-1930), La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2005, pp. 133-134.

12 No es la primera experiencia de este tipo, pues a finales del siglo XIX, Juan Gualberto Gómez, en las columnas del periódico *La Igualdad*, había creado la sección titulada «La raza blanca», que se propuso hacer conciencia sobre las reivindicaciones de los sectores negros del país. Esta sección reflejó todos los pronunciamientos que se emitieron, ya fuera a través de cartas o periódicos, de personalidades de la raza blanca a favor del Directorio de la raza de color y en apoyo a sus resoluciones. Enrique Collazo y Enrique José Varona enviaron cartas a la redacción del periódico *La Igualdad*; también se publicó el «Manifiesto» de la Junta General de Trabajadores de La Habana en defensa de la labor del Directorio. Motivado por esta publicación, el bibliógrafo C. Trelles escribió el artículo «Conflicto de razas» en el periódico *La Aurora de Yumurí*.

10 Estas notas pertenecen a Fernando Ortiz y se encuentran en su libro inédito «Epifanía de la mulatez: historia y poesía», en proceso de edición.

11 La historiadora María del Carmen Barcia refiere: «En 1917, las elites negras fundaron el Club Atenas, 32 % de sus integrantes eran profesionales, 26 % empleados públicos, 19 % industriales, comerciantes y propietarios, y 10 % estudiantes comerciantes, industriales y propietarios [...] Esta sociedad se mantuvo activa hasta 1961». Véase María del Carmen Barcia: *Capas populares y mo-*

locó en la escena pública un tema que había sido silenciado durante más de una década, como consecuencia de los crueles acontecimientos de 1912, la mal llamada «guerra de razas» y definida por él como «engendro monstruoso y funesto de ambiciones políticas». ¹³ La estrategia de Urrutia consistió en convocar a la «alta mentalidad blanca» y a los intelectuales negros «para la ventilación cordial e inteligente del problema». Nicolás Guillén, Jorge Mañach, Juan Marinello intervendrían activamente en la columna «Ideales de una raza».

Guillén, heredero legítimo de las ideas y el periodismo de Juan Gualberto Gómez y Lino D'Ou, había definido tempranamente su punto de vista sobre el camino dirigido a la solución del «problema negro». En su artículo «El camino de Harlem», escribía:

Insensiblemente, nos vamos separando de muchos sectores donde debíamos estar unidos; y a medida que el tiempo transcurra, esa división será tan profunda que no habrá campo para el abrazo final. Ese será el día en que cada población cubana –a todo se llega– tenga su «barrio negro», como en nuestros vecinos del Norte. Y ese es el camino que todos, tanto los que son del color de Martí como los que tenemos la misma piel que Maceo, debemos evitar. // Ese, es el camino de Harlem. ¹⁴

Guillén critica los prejuicios y la hipocresía de los blancos y los negros en la República y anuncia la perspectiva cubana a la solución del problema racial, en oposición a la solución norteamericana

de segregación del negro y el blanco en la formación de la nación. Estas perspectivas Urrutia las definía más tarde como la solución de «coincidencia» cubana y la de «paralelismo» norteamericano. La posición propia de integración del negro al conjunto de la nación no parece ser el punto de divergencia entre los intelectuales cubanos que participaron activamente en las polémicas generadas en «Ideales de una raza», aun cuando sabemos que Jorge Mañach en algún momento sugirió una solución intermedia. ¹⁵

Casi al año de publicarse esta sección, que en lo fundamental promovió la idea de la integración y la armonía social entre blancos y negros, en el *Diario de la Marina* la reacción a estos ideales no se hizo esperar de parte del sector más conservador cubano. Jorge Mañach da a conocer a la redacción del periódico una carta del *Dr. Martínez*, y Urrutia, sin reparo alguno, la publicó con inmediatez en «Ideales de una raza», aunque, dice Urrutia, «parezcan emanaciones del ambiente asfixiante del año 12 y siguientes, en que el fantasma del “racismo” tanto estorbó a la buena armonía y entendimiento de blancos y negros». ¹⁶

Martínez cuestionaría la labor de Urrutia y de los columnistas de «Ideales de una raza», con la sutileza de una pregunta aparentemente clara que él mismo respondería:

¿En qué consiste el «problema del negro cubano»? [...] no vemos en el negro cubano más problema que el que vemos en el blanco cubano: aspirar, por medio del trabajo y al amparo de las instituciones republicanas que nos rigen, a vivir de la mejor manera posible haciendo para ello

13 Véase Gustavo Urrutia: *Puntos de vista del negro nuevo*, La Habana, Imp. «El Score» Herederos de F. Rodríguez, 1937, [s. p.].

14 *Diario de la Marina*, 21 de abril de 1929.

15 Véase *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, capítulo «La cuestión racial», La Habana, Ediciones Unión, 2005.

16 *Diario de la Marina*, 19 de mayo de 1929.

uso de todos los elementos modernos que la civilización pone al alcance del ser humano.¹⁷

Según el incógnito Martínez, asistíamos a un problema cultural no resuelto ni para blancos ni para negros. «El problema negro solo existe cuando de él se habla y eso es jugar con fuego...»¹⁸ (recordando el «brote racista» de 1912). La labor de Gustavo Urrutia, dice Martínez, y aquí lo ataca nuevamente, es «[f]omentar problemas raciales que afortunadamente no tenemos»¹⁹ y favorecer la animadversión racial.

Al Dr. Martínez, seudónimo que representó uno de los pensamientos más reaccionarios y conservadores de la época, no le bastaría desacreditar la labor de «Ideales de una raza», y utilizaría la opinión ambigua de Jorge Mañach para concluir: «Con su sagaz entendimiento usted [Mañach] acaso haya puesto la bala en el blanco cuando dijo “que este problema era fundamentalmente estético. De gustos y colores”».²⁰

Sin embargo, Mañach, en disputa pública con el Dr. Martínez, suscribe la opinión de que negros y blancos no se encuentran en las mismas condiciones para realizar las aspiraciones porque, de ser cierto, y lo escribe con énfasis:

sería cosa evidente que una parte, no pequeña ni irrepresentativa de la nación cubana, estaría sufriendo de una desproporción entre su capacidad y sus posibilidades. Lo cual esto –y esto, doctor Martínez, es lo importante– lo cual, de

ser cierto, supondría una cubanidad dividida, a más de una condenable injusticia.

A pesar de la contrariedad de los puntos de vista de Mañach, su discurso se articula con los ideales de una nación integrada, jamás dividida. Termina su artículo con las siguientes palabras sobre Urrutia: «hemos visto el gesto de un cubano antes que el de un hombre de color».²¹

Quedaba claro que una de las preocupaciones en cuanto al problema racial radicaba en ¿cómo deben integrarse el negro y el mulato a la sociedad republicana?

Guillén no se mantendría al margen de estas opiniones e interviene con su artículo del 9 de junio titulado «El blanco: he ahí el problema»,²² y afirma: «No, junto a su condición de cubano, el hombre oscuro arrastra su condición de negro, que limita aquella, y la verdad es que la ley no le niega ningún derecho, pero que el blanco le concede muy poco». Según Guillén, hasta que el blanco no reconozca la necesidad de la igualdad de condiciones para disfrutar de los mismos derechos no será posible la integración. Es una cuestión que atañe a la colaboración y al empeño conjunto de blancos y negros. Es una obra que debe contar con ambas partes. Teóricamente no existen problemas de raza, piensa Guillén, sin embargo, para que el negro triunfe en la vida pública, su ascendencia africana y su color de la piel constituyen obstáculos insuperables.

Lino D’Ou también ampliará la visión sobre cómo debemos integrarnos en su artículo «Siempre, siempre, hijo de Bárbara»; aquí valora la pregunta que hace Juan Marinello: «admitidas la igual-

17 Ob. cit. (en n. 16).

18 Ibíd.

19 Ibíd.

20 Ibíd.

21 Ibíd.

22 Véase Nicolás Guillén: «El blanco: he ahí el problema», en *Diario de la Marina*, 9 de junio de 1929.

dad y la fusión como camino hacia la total justicia, cabe preguntar si interesa al negro la permanencia y enaltecimiento de sus valores específicos o le importa la total pérdida de ellos». ²³ Lino D'Ou enérgicamente responde:

A nosotros los negros cubanos no nos preocupa la pérdida de algunos elementos por el cruce; esos son accidentes del camino y para nada influyen en nuestra ideología [...] No, amigo Marinello, muy querido; no, nada de fusión obligatoria en el torrente blanco. Hay que dejar la acción, amablemente, a la naturaleza. La instrucción intensiva, la educación, la idea de justicia e igualdad, borrarán no nuestra inferioridad sino el prejuicio; porque en sana crítica, nuestra inferioridad no es, no puede ser —usted lo sabe, Marinello— de raza, sino de clase. ²⁴

El ayudante de José Maceo, el periodista y los jóvenes ensayistas mostraban el paradójico camino de la integración, así como el ambiente social y político que reinaba en Cuba. Fernando Ortiz, alerta y conocedor de lo que estaba sucediendo en el mundo intelectual, redactó en 1929 dos artículos que marcaron su ofensiva contra los racismos y la discriminación racial: «Ni racismo ni xenofobias» y «Cultura, no raza». Sin embargo, va a referirse con amplitud al tema de la integración social cubana, a través de la crítica y el estudio de la «poesía negra», uno de los movimientos literarios más trascendentes de la cultura nacional.

En la revista *Archivos del Folklore Cubano* no demoró en expresar sus ideas glosando los poe-

mas de *Motivos de son*, de Nicolás Guillén. ²⁵ Aquí enunció, con agudo sentido social e histórico, que la poética de Guillén, por su contenido mestizo, expresaba las «producciones anónimas» e introducía una nueva visión de la cultura, nacida de la íntima colaboración afrocubana. En la voz del poeta comenzaba a hablar, según Ortiz, un solo pueblo en proceso de su *mulatez*. La perspectiva de Guillén debió ser para Ortiz el encuentro con su propio bregar por el reconocimiento de lo africano en el conjunto de la cultura cubana; debió ser un momento de articulación nítida de sus estudios antropológicos con la lírica de Guillén. Hasta pudo ser el impulso poético de lo que más tarde Ortiz definiría como transculturación.

Refiriéndose al movimiento de la poesía, decía:

no creo que esta recién influencia poética que emana de lo hondo de nuestro pueblo sea negra, sino sencillamente mulata, hija de un abrazo inextricable de África y Castilla en la emoción, en el ritmo, en el vocablo, en la prosodia, en la sintaxis, en la idea, en la tendencia [...] Ni creo, y discrepo en esto del sutil Marinello, que «para ser mulatos auténticos hay que ser negros enteros». Quizá sea mejor pensar que para ser mulatos auténticos, los mulatos tienen que ser más y más ellos mismos. ²⁶

La poesía es mulata:

en los versos mulatos se advierten todos los elementos lingüísticos que han entrado en la

23 «Siempre, siempre, hijo de Bárbara». *Diario de la Marina*, julio de 1930.

24 *Ibíd.*

25 Véase en la revista *Archivos del Folklore Cubano*, vol. V, No. 3, jul.-sep. de 1930, p. 222.

26 Fernando Ortiz: «La poesía mulata», en *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXXIV, Nos. 2-3, 1934, p. 210.

estratificación del mestizaje: voces, formas blancas y negras, vocablos pardos y giros amulados // [...] hemos dicho que no tenemos poemas enteros en lenguajes negros. La poesía íntegramente negra por el tema, por la ideación, por el ritmo y por el lenguaje no existe en Cuba, fuera de los no escritos himnarios de la santería y del ñañiguismo.²⁷

El enfoque antropológico y hasta cierto punto político de Ortiz le permite plantear la idea del dinamismo y la creatividad de las culturas en el largo proceso social de incontables cruzamientos, así como fundamentar la propuesta de un *nacionalismo integrativo*, mestizo, mulato, en contra de definiciones excluyentes. El ajiaco, metáfora utilizada por él, es estratégico y en perenne transición.²⁸ La definición de *mulatez* (crisis de transición) a la cual arriba Ortiz desde el caudal poético cubano, le servirá de puente teórico para definir su concepto de transculturación en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). La poesía en Cuba había expresado con mayor claridad que otras artes la aportación y afirmación del negro, por la forma, el

lenguaje y el ritmo. Su acercamiento a la poesía no había sido casual, la poesía se había convertido en un instrumento eficaz «donde la aportación africana ha sido más libre y por tanto más prolífera y personal».²⁹ En ella se expresa el proceso de formación del cubano, de lo popular y no lo populachero del arte del pueblo. «Solo Guillén y Ballagas» –aclara Ortiz– «utilizan el lenguaje auténtico. Ven al negro desde abajo, desde dentro, y en negro».³⁰

A este esfuerzo de fundamentar la tesis de la mulatez en la cultura,³¹ y con ello reconocer el papel de los orígenes africanos de la nación cubana y la necesaria lucha contra el racismo y la integración de blancos y negros, se sumó la revista *Estudios Afrocubanos*,³² fundada y dirigida por Ortiz. La publicación trascendió el movimiento poético y promovió artículos y ensayos de profunda crítica al racismo imperante en Cuba, y también difundió una visión integradora de la cultura cubana. Su primer número, de 1937, publicó los artículos: «Pushkin, el gran poeta mulato», de José Luciano Franco; «Jazz, cubanidad y mestizaje», de José Antonio Ramos; «Presencia africana en la música nacional», de Salvador García Agüero; «De cómo y por quiénes se realizaba en Cuba la trata de esclavos africanos durante los siglos XVIII y XIX», de Emilio Roig de Leuchsenring; «Cuentos negros», de Lydia

27 Fernando Ortiz: «Más acerca de la poesía mulata», en *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXXVII, 1936, pp. 30-31.

28 En lectura realizada el 11 de mayo de 1934 en la Unión Panamericana de Washington, sobre el negro y el mestizaje, dice: «la cultura propia del negro y su alma, siempre en crisis de transición, penetran en la cubanidad por el mestizaje de carnes y de culturas, dotándola de esa emotividad jugosa, sensual, retozona, tolerante, acomodaticia y decidora que es su gracia, su hechizo y su más potente fuerza de resistencia para sobrevivir en el constante hervor de sinsabores que ha sido la historia de nuestro país». En «Confluencias culturales de Cuba», revista de la *Unión Panamericana*, julio de 1943, p. 379.

29 Fernando Ortiz: «Los últimos versos mulatos», en *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXXV, No. 3, 1935.

30 Ortiz: Ob. cit. (en n. 27), p. 25.

31 Sobre la mulatez en la cultura, sugiero consultar el argumentado artículo de la profesora Ana Cairo titulado «Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 93, Nos. 1-2, ene.-jun. de 2002.

32 La revista *Estudios Afrocubanos* fue el órgano de difusión de la Sociedad de Estudios Afrocubanos. Se fundó en 1937 y cesó su publicación en 1946.

Cabrera; «Oh, mío Yemayá», narraciones de Rómulo Lachatañeré. En números sucesivos se amplió su perspectiva al mundo caribeño y latinoamericano. Se dieron a conocer «El negro haitiano a través de Price-Mars y Pattee», de Fernando Ortiz; el recurrente ensayo, también de Ortiz, «La cubanidad y los negros»; «Los prejuicios raciales y la integración norteamericana», de Herminio Portell Vilá; «La literatura actual de Cuba (1902-1934)», de José A. Fernández de Castro, entre otros.

La revista contaba con la sección «Las razas ante las leyes y las costumbres», verdadero archivo histórico sobre la legislación en Cuba, que hasta el momento había regulado el comportamiento social del negro en Cuba. En esta revista, única de su tipo y de vocación latinoamericana, revela su inserción en la problemática social del negro en Cuba y el Caribe, y pone en claro la proyección martiana de comprender al negro en su integridad espiritual y social. La labor de la revista fue complementada con el papel de otras instituciones culturales, en las cuales participaba Ortiz activamente, como la Sociedad de Estudios Afrocubanos, la Asociación Nacional contra las Discriminaciones Racistas y el Instituto Internacional de Estudios Afroamericanos.

Es muy significativo lo que ocurría en el Caribe. El antropólogo Price-Mars, en su libro *Así habló el tío*, enaltece la mitología y el folclor del campesino haitiano; Jacques Roumain, en su poesía y en la novela *Gobernadores del rocío*, aclama la vida comunitaria: el *cumbite*; el escritor de Trinidad y Tobago, C. L. R. James, en 1938, exalta la capacidad revolucionaria de los negros³³ en *Los jacobinos negros*; Fernando Ortiz, en el *Contrapunto*

teo cubano del tabaco y el azúcar (1940), plantea que la historia de Cuba y América es una intensísima y complejísima transculturación. En ese mismo período Eric Williams está revisando los fondos bibliográficos de bibliotecas en Inglaterra, los Estados Unidos y La Habana, para culminar su acuciosa investigación sobre la génesis del capitalismo inglés en las Antillas, que publicará en 1944 bajo el título *Capitalismo y esclavitud*. Estos autores caribeños conocieron y se vincularon directamente con los estudios de Ortiz. Sus inquietudes marcan una etapa importante de conexiones políticas, literarias, económicas y culturales en la proyección del Caribe en el siglo xx. Fuera de este contexto intelectual es imposible que se comprenda la obra del cubano, quien dialoga aún en sus textos con ellos y otros que vendrán después, como Frantz Fanon y George Lamming.

En 1946 Ortiz publicó *El engaño de las razas*³⁴ con el objetivo de difundir de manera sintética y metódica las teorías «científicas en boga sobre las razas», y someter a crítica las concepciones racistas articuladas en la sicología social. «Solo queremos ayudar», dice Ortiz, «a traducir a un lenguaje inteligible para los pueblos de nuestra América los datos y conceptos que ellos necesitan para librarse de las sombras de los mitos racistas».³⁵ Se trata

de los asuntos públicos, lleno de paradojas pero nunca carente de compasión, un líder benévolo de hombres». Véase George Lamming: *Los placeres del exilio*, La Habana, Editorial Casa de las Américas, 2007, pp. 196-197.

34 La Fundación Fernando Ortiz ha realizado este año una nueva edición de esta obra con palabras de presentación de Roberto Fernández Retamar.

35 Fernando Ortiz: *El engaño de las razas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 32.

33 «[...] C. L. R. James nos muestra a Caliban como nunca lo había conocido Próspero: “un esclavo que fue un gran soldado en la batalla, un administrador incompa-

(Ortiz no abandona el racionalismo científico) de «vulgarizar el conocimiento» a partir de los fundamentos de las ciencias, desmentir las falacias sobre las razas, que en siglos de colonización se han instalado como instrumento de dominación en la conciencia del hombre americano. Sus disertaciones solo conciben un objetivo: mostrar la falsedad de las tesis biológicas, sicológicas e históricas de la superioridad de ciertas razas.

Claro está que en Cuba [dice Ortiz], en toda la América, en todo el mundo, los problemas raciales están inextricablemente correlacionados con los económicos, de tal manera que será imposible pensar en la solución de los unos sin al propio tiempo considerar la de los otros.³⁶

Su enfoque crítico y descolonizador de las ideas en Cuba y el Caribe demuestra que el «alma negra» no es más que «una construcción del Blanco».³⁷ Sus textos etnográficos *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950) y los *Instrumentos de la música afrocubana* (1952-1955, 5 tomos), develan la melodía interior y el retumbar de los tambores batá transculturados en la conciencia del cubano. Los argumentos de Ortiz se dirigen, sin descanso, contra el colonialismo que estructura un

tipo de pensamiento segregacionista, que invalida y deforma los valores de las culturas subalternas.

En la edición de *Brujas e inquisidores: defensa póstuma de un inquisidor cubano*, Ortiz comenta: «Desde que en 1906 escribí un libro sobre *Los negros brujos*, nos sentimos obligados a escribir otro acerca de *los blancos brujos* no dedicado a la magia blanca, sino a la magia negra de los brujos blancos». El estudio de las ideas eurocéntricas le permite a Fernando Ortiz iniciar una búsqueda genealógica del concepto de brujería³⁸ en la llamada civilización occidental, explorar en las raíces del discurso acerca de la hechicería y concluir que los verdaderos protagonistas de la magia negra, mucho antes de aparecer los africanos en territorios americanos, eran los blancos, los cuales gozaron de amplio reconocimiento en los textos críticos de la teología cristiana de los siglos xiv y xv. El colonialismo alteró a su favor las realidades caribeñas y la religiosidad, de origen africano, la proyectó bajo el manto de una construcción blanca.

El sabio cubano se distingue por las instituciones culturales que fundó, las revistas que dirigió, por sus aportes a la etnografía comparada y, sobre todo, porque abrió las puertas al pensamiento social contemporáneo para descubrir, desde una mirada desprejuiciada, lo que George Lamming llamó «el trasfondo de la perspectiva antillana»,³⁹ el permanente proceso de aprendizaje y transculturación social que se produce en Cuba y el Caribe. **C**

36 Tomado de la obra inédita citada en n. 10.

37 La frase completa de Frantz Fanon dice: «La civilización blanca, la cultura europea, ha impuesto al *Negro* una desviación existencial. Mostraremos que a menudo aquello que se denomina el alma negra es una construcción del Blanco». Frantz Fanon: *Piel negra, máscaras blancas*, trad. G. Charquero y Anita Larrea, Buenos Aires, Schapire Editor 1974, p. 19.

38 Para comprender el papel del peso de lo imaginario véase Laënnec Hurbon: *El bárbaro imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

39 Véase George Lamming: Ob. cit. (en n. 33), p. 67.

ARNOLD ANTONIN

El cine y mis realidades haitianas

Durante mucho tiempo solo hice documentales. La ficción llegó más tarde, aunque, pensándolo bien, puse pequeñas ficciones en varios de mis documentales y *El derecho a la palabra* (1981) es casi una ficción. En 2002 filmé una obra de teatro que adapté tímidamente al cine. Desde entonces, realicé otros dos largometrajes de ficción y varios cortos.

Sin embargo, me sigo considerando fundamentalmente como realizador de documentales. Un cineasta muy atado a la existencia de mi tierra natal, Haití, aunque «nada humano me sea ajeno». Todas mis películas, documentales y ficciones tuvieron un solo tema: Haití, a pesar de mis veinte años de exilio, lejos de esta tierra, mi punto de no retorno que nunca dejé de mostrar, de representar, de cuestionar. La realidad haitiana, mi realidad, es lo que trato de acercar y restituir en mis películas. Y eso a pesar de que soy conciente de una contradicción en mi trabajo en torno a ella: me obsesiona la decrepitud y delicuescencia de este país que, al mismo tiempo, siempre me aparece como un lugar épico. Georges Bernanos decía: «Cierta grado de optimismo de los cobardes da la exacta medida de su cobardía».

Hoy, la lucidez nos impide el optimismo, esa lucidez que, según René Char, es la herida más cercana al sol. En nuestro Haití, el actual, no puede existir ningún patriota, ningún artista feliz. Pero nada peor que renunciar a un porvenir mejor. Reclamo el derecho a la felicidad por mi país. Y a través de mi cine y mis investigaciones

Revista Casa de las Américas No. 266 enero-marzo/2012 pp.113-119

sobre la expresión de la realidad haitiana sigo esta búsqueda. Es lo que quiero explicar ahora.

El documental, cine de lo real

Se distinguen tres grandes categorías en el cine: el documental, la ficción y la animación. Para hablar del llamado cine de lo real lo primero que debemos hacer es relacionar documental y realidad.

El cine nació documental, como la manera más sorprendente de captar las imágenes de la vida. La fotografía constituyó un salto extraordinario en el esfuerzo del hombre por captar la vida en sus diferentes dimensiones, pero el cine cumplió el milagro de sorprenderla en su movimiento. Más tarde llegaron el sonido y el cine hablado. ¿Qué medio podía devolver mejor la realidad? ¿Y qué pasará si se generaliza la película en tres dimensiones y se agregan los olores? El documental se llama cine de lo real porque se considera que está documentando la verdad de la vida más que cualquier otro medio de expresión. ¿Cuántas palabras, cuántas páginas se necesitan para restituir lo que un documental de un minuto nos dice sobre algún aspecto visible de la vida?

El documental terminó siendo, finalmente, en sus numerosas expresiones, el cine de las ciencias humanas y exactas, de las actualidades, del discurso político y de la enseñanza. Es el encargado de reproducir el mundo que nos rodea y darnos la posibilidad de profundizar en él. Es un instrumento de conocimiento de la realidad objetiva, una manera innegable de aprehenderla, grabarla y presentarla.

Esa es la noción clave: realidad objetiva. Pero también hablamos de representación. ¿Tal vez el documental no es una representación tan objetiva de la realidad? En efecto, ¿cómo medir la subjetividad del cineasta en la expresión de esa realidad? Georges Devereux, fundador de la etnosiquiatría, ha hecho

estudios luminosos para las ciencias sociales sobre el papel de la subjetividad en su metodología.

Cuando hacemos un documental, existe un punto de vista, cualquiera que sea la realidad evocada. Está la mirada del realizador que escoge enfocar la cámara en un punto del círculo de trescientos sesenta grados que rodea al objeto filmado. La edición, en el momento de la posproducción, también da lugar a inevitables mutilaciones de la realidad. Pensamos en la cuestión del tiempo en la película. Se dice que el cine es el arte de la elipsis. Según el ritmo que quiero dar a mi historia, reduzco años, meses, semanas, en unos minutos. Les ahorro las referencias a los grandes documentalistas: Flaherty, Dziga Vertov, Jean Rouch, Joris Ivens, Chris Marker, Santiago Álvarez, Humberto Ríos, *et. al.*

En mi trabajo hay por una parte el esfuerzo de penetrar y representar la realidad, pero también una intención, la de contribuir a cambiarla. Para hacerlo involucrando al espectador en este cambio, trato de influenciarlo y mi realidad, incluso en el documental, se arregla, se convierte en dramática y poesía retórica con sus figuras de estilo. (¡Yo, que sigo creyendo que Verlaine tenía razón al pedir que se atrapara la elocuencia y se le torciera el cuello!) Estas elecciones que hace cada cineasta son totalmente subjetivas. Traducen la historia, la cultura, la formación, la sensibilidad humana y social del cineasta, sus sesgos. Filmado por dos cineastas, el mismo tema u objeto nunca será igual. Esto nos lleva a alejarnos de la idea de un cine de ciencias exactas para llevarnos a la idea de que el documental solo puede ser una herramienta al servicio de las ciencias.

En otras palabras, en la realidad que se describe existe muy a menudo una parte ligada al imaginario y a los fantasmas de la persona que está filmando.

Eso nos obliga a revisar la afirmación según la cual el documental es cine de lo real, ya que la sub-

jetividad es parte de su realidad. Pero entonces, ¿en qué se diferencia del cine de ficción? Godard dijo que la mejor película de ficción es un documental y el mejor documental es una ficción. También, que todo buen documental tiende a la ficción y toda buena ficción, al documental.

La parte subjetiva del trabajo de documentalista es, por lo tanto, innegable. También lo son las derivas a las que puede llevar. Dos cosas permiten limitarlas e impedir que documentalista sea sinónimo de propagandista o publicista. Diría que la primera tiene que ver con la honestidad y la sinceridad que pone en su trabajo. En mi caso, es en la honestidad y la sinceridad donde reside mi relación con la verdad. No escondo el lado subjetivo de mi trabajo, tanto en la elección como en la manera de tratar el tema, pero guardo un profundo respeto por el objeto de mi filme. Puedo equivocarme en ciertos enfoques del sujeto, pero el espectador es advertido. Relacionado con el aspecto ético, otra consideración es la de la metodología de aproximación al sujeto. Creo que todo buen documental está basado en una investigación seria.

En mi caso, con el documental, trato de guardar una parte de la memoria del pueblo haitiano, parte de su patrimonio, para que no desaparezca en las mazmorras secretas de un país donde se juega una conspiración permanente contra la historia. Un desastre hace olvidar al anterior, en espera pasiva a que llegue el siguiente. He realizado una película sobre el desastre del 12 de enero de 2010. Mi mayor deseo es que nunca se olvide, que el impacto de tales catástrofes no vuelva a ser tan destructor. El olvido nos condena a repetir los errores del pasado y mantener el pensamiento circular dominante en nuestra nación. Por la misma razón filmé *GNB contra Atila u Otra Haití es posible* en 2004. Mis numerosas películas sobre los artistas y trabajadores in-

tentan, por su parte, recrear su universo en pequeños museos personales. También quieren contribuir a cambiar una realidad dominada por una doble locura: la destructiva de los depredadores, dirigentes ávidos de poder y de riquezas materiales por una parte, y la creativa de los artistas por la otra.

La fotografía, el enmarcado, la edición, la música, incluso sin puesta en escena, hacen que el documental no capte una realidad cruda como uno podría pretender, sino una transformada por todas estas intervenciones. La poesía, el arte en general, permiten devolver la realidad en su verdad, uniéndose así a la aproximación científica. Pero solo se puede mostrar un fragmento. Es preciso enseñar esta parte en sus aspectos más provocadores, más explosivos, según decía Roberto Rossellini.

En fin, en la relación del documental con la realidad, el cine tiene muy a menudo el don de hacer que esta última sea más «real» para los espectadores. Es una función de objetivación. De ahí la gran responsabilidad del cineasta como creador, estimulador, acelerador de las emociones, incluso cuando opta por el distanciamiento brechtiano. En 1992, con dos de mis estudiantes de la Escuela Nacional de Artes, Oldy Joel Auguste y Jean Sabin, realicé en VHS, *Puerto Príncipe, la tercera guerra mundial ya tuvo lugar*, una película sobre la monstruosidad urbana de la capital. La gente, que a diario frecuente esta cotidianidad a la cual se adaptó, parecía descubrirla por primera vez. Fue un choque saludable.

Para concluir, el documental, cualquiera que sea su intención, deja cierta parte a la subjetividad y al imaginario y no es un facsímil ni una representación mimética. Entonces, ¿qué separa al documental de la ficción?

La dramaturgia en el cine es el arte de contar historias con imágenes y sonidos. Gabriel García

Márquez ha dado como título a sus cursos sobre escritura de guiones: *El arte de contar*. En el documental como en la ficción se cuenta una historia. En el primero se hace con un material llamado realidad y en la segunda se trabaja el imaginario. En ambos casos, lo que personalmente quiero es interesar al público. Pensándolo bien, siempre he tratado de contar historias. De niño escribía cuentos en creol que leía a mis amigos. Con la edad, los sustituí por los filmes. Y hago mis películas por fidelidad a quienes han sacrificado su vida luchando por cambiar nuestra atroz realidad.

Ficción y realidad

El sida en Haití se ha convertido en un problema de salud pública. Vi desaparecer tanta gente cercana, creadores o simples ciudadanos, que evidentemente me sentí interpelado. Realicé varios documentales sobre el tema: *Los huérfanos del sida*, *Las mujeres embarazadas portadoras del virus*, etcétera. Pero me di cuenta de que el documental tenía una influencia limitada. Cualquier cosa que se haga solo alcanza a un público restringido y de una forma diferente de la película de ficción. El documental es lo que cuentan los científicos, los que saben. Es algo bueno, pero se escucha con la distancia que exigen los discursos serios. La ficción es otra cosa, otra realidad mucho más interesante para el espectador; la de un cuento o una fábula donde uno se puede identificar con la vida de sus héroes, donde entran a jugar elementos que hablan al corazón, tocando fibras que el documental no toca, cualquiera que sea su grado de creatividad. Esto sin hablar de las malas costumbres originadas por el cine y la televisión. El documental puede aburrir. La ficción tiene más capacidad de interesar y emocionar. Tal es la actitud del espectador.

Fue por eso que, después de los documentales, realicé la ficción *¿Tiene sida el Presidente?*, vista por millones de personas que siguen hablando de la película. Me encontré en el aeropuerto de Miami con dos cargadores de maletas que me hablaron con entusiasmo de la cinta y de los personajes, como si fueran conocidos. No estoy del todo seguro de que pase lo mismo con mis documentales que tratan el tema.

Tal como se la concibe habitualmente, la ficción pertenecería al dominio de la creación pura. La película de este género se basa en el imaginario, más allá de la realidad, y crea con los actores, personajes, frutos de la imaginación. ¿Tanto así? Una película de ficción, incluso una de ciencia ficción, en cierta medida, para ser creíble, debe respetar la verdad psicológica de sus personajes, colocarlos en un contexto histórico, material, social, decorados... Las mejores cintas de ficción descansan en una investigación seria de la realidad. Hasta los actores apoyan el trabajo de preparación y la composición de los personajes en una investigación cuidadosa.

Es ese, entonces, el sentido de la famosa salida de Jean-Luc Godard: «¿El mejor filme documental es la película de ficción y la mejor ficción, el filme documental?». Ese aforismo significa también que cuando queremos documentarnos sobre un período histórico, no basta con ver los documentales de la época. También las ficciones son documentos, testigos. ¿Quién podrá hablar mejor sobre la realidad artística, el nivel intelectual, los gustos de una parte de la población que las películas de ficción producidas en la época?

Olivia y Fracaso al silencio, de Bob Lemoine; *Anita*, de Rassoul Labuchin, realizados en los años setenta en Haití; mi primer largometraje documental, *Haití, el camino de la libertad*, dicen tantas cosas como los libros sobre este período... si se los

sabe leer. *Haitian Corner* y *L'homme sur les quais*, de Raoul Peck, hablan de la época de los Duvalier y del cine de entonces. Todas las cintas en video realizadas durante la década pasada por Raphael Stines, Reynald Delorme, Jean Gardy Bien-Aimé, Frédéric Surpris, Kharmeliaud Moise, Richard Sénécal, Jean-Claude Bourjolly, Mora Junior, Reginald Lubin, *et. al.*, reflejan la cultura del país y la de nuestros cineastas.

Hemos entendido entonces que los límites entre documental y ficción, en su relación con la realidad, no son tan claros como se pensaba. ¿Será que en definitiva no existe ninguna diferencia entre ambos?

Para captar la realidad, que es un todo complejo, es necesario llevar a cabo separaciones y clasificaciones. Por conveniencia o por convención, dicen los científicos. Para hacerlo en el cine, debemos clasificar las películas en géneros. Este ejercicio, lejos de ser fútil, es necesario para entender la realidad del cine.

La realidad y el imaginario en Haití

Pero es cuando todo parece estar claro, para nosotros los haitianos, que uno se da cuenta de que los límites no son tan evidentes. Al margen de cualquier referencia al cine, lo real y lo imaginario se entrelazan estrechamente en nuestro país. La frontera entre la realidad y el sueño, lo mágico y lo natural, lo visible y lo invisible, lo tangible y lo metafísico, el mundo de los muertos y el de los vivos se desvanece por completo en nuestra vida diaria. Todas estas dimensiones se viven amalgamadas o en el mismo grado en la cotidianidad. ¿Cómo actuará el cineasta que quiere dar cuenta de la realidad, incluso si trabaja en condiciones tan irracionales?

Lo real maravilloso ha sido consagrado por el escritor cubano Alejo Carpentier con su obra maestra

El reino de este mundo, ubicada en Haití. El escritor Jacques Stephen Alexis, cuya vida recreo ahora en un documental, lo ha teorizado en «Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux» (1956):

Nos parece que el arte haitiano, al igual que el arte de otros pueblos negros, difiere mucho del arte occidental que nos ha enriquecido. Orden, belleza, lógica y sensibilidad controlados, recibimos todo eso pero queremos superarlo. El arte haitiano presenta lo real con su cortejo de extrañeza, de fantasía, de sueño de mediodía, de misterio, de maravilla. La belleza de las formas no es en ningún ámbito un dato convenido, un fin, sino que el arte haitiano la alcanza por todos los medios, incluso el de la fealdad. El Occidente de filiación grecolatina tiende con demasiada frecuencia a la intelectualización, la idealización, la creación de cánones perfectos, a la unidad lógica de los elementos de sensibilidad, a una armonía preestablecida. Nuestro arte tiende a la representación sensual más exacta de la realidad, a la intuición creativa, al carácter, a la fuerza expresiva. Este arte no le tiene miedo a la deformidad, lo chocante, el violento contraste, delante de la antítesis como medio de emoción y de investigación estética. El resultado es sorprendente, conduce a un nuevo equilibrio, con más contraste, a una composición tan armoniosa en su contradicción, a una gracia interior nacida de lo singular y lo antitético.

Los haitianos René Depestre, Franketienne, Jean-Claude Fignolé y, especialmente, Gary Víctor, siguen haciéndonos vivir este mundo mágico. Se han realizado pocos intentos de adaptación cinematográfica que vayan más allá del barroco y de la exuberancia tropical.

Por mi parte, traté de restituir esta realidad a partir de un guión de Gary Víctor con *Los amores de un zombi*, donde el imaginario y la realidad forman un todo. Para mí era una manera de divertirme. Pero esta película, totalmente caótica y desarticulada, ha sido recibida por el público con la mayor seriedad.

Intelectuales como Laënnec Hurbon, Roody Edmée, Claude Pierre o Roland Léonard encontraron que era el mejor enfoque posible de la realidad haitiana, la realidad profunda, la de las corrientes de fondo que habían sido llevadas al cine. Según Pierre Clitandre, es una película fundadora por estar conectada desde el interior a la verdadera cultura dominante del país.

Mezclando una narración casi clásica con irrupciones oníricas, dioses lúbricos y sectores de la vida social, la cinta lleva a un final ambiguo que no aclara nada. Esto es lo que escribimos en nuestra declaración de intenciones: «[l]a humanidad del personaje del zombi destaca la personalidad misma del haitiano que oscila entre una cultura que no logra evolucionar al ritmo del tiempo y una sociedad incapaz de asumirse». La película apunta también a recuperar el aspecto picaresco de ciertos personajes tradicionales de los cuentos haitianos. El zombi, que se burla al mismo tiempo del «boko» (sacerdote vodú) y de los que lo vienen a buscar para cumplir tareas poco recomendables, está muy cerca del famoso «Malice», personaje al que todos los haitianos conocieron a lo largo de su niñez. Al igual que el «boko», los políticos parecen muy cercanos a «Bouki», rival y antítesis de «Malice».

Pero lo que nos interesaba en la realización de esta obra era llegar a una propuesta estética, a través de un nuevo uso del grotesco y del burlesco, que permitiese ubicarse mejor en este espacio donde parecen evolucionar los actores de la vida haitiana, lugar donde se confunde el imaginario con

la realidad, los espíritus con atributos humanos entran en competencia con los hombres, y estos se olvidan de su ámbito físico para funcionar en uno virtual donde los códigos evolucionan con las exigencias de la supervivencia, que ya es una muerte travestida.

Hice una película para gozar que termina con una ducha fría. ¿Cómo es posible que esta ficción, la más loca y artesanal que he podido realizar, pudiera interpretarse como la más cercana a la cotidianidad y a la cultura haitianas?

Los situacionistas de Mayo del 68, teóricos de la sociedad del espectáculo, tenían un lema: «La ilusión de la realidad equivale a la realidad de una ilusión». No quiero llegar a ninguna reflexión filosófica sobre la realidad física y la del mundo de las creencias. Pero hay que reconocer que la tarea de hacer un cine de lo real, que yo opondría a un cine de lo imaginario, se vuelve más complicada en este contexto que la de hacer uno de lo imaginario que abraza tal vez la realidad.

Haití, tierra de paradojas.

¡Haití, la paradoja!

¿Cuál es la realidad que debería reflejar nuestro cine?

Por lo que recuerdo, en Yaundé, el *Diario del Camerún* publicó un artículo después de la proyección de *Los amores de un zombi* titulado «La paradoja de Haití revelada».

Esto me llevó a pensar que lo paradójico era lo que tenía que reflejar nuestro cine si quería traducir la realidad. Nuestra sociedad se compone de realidades contradictorias, aparentemente irreconciliables y que funcionan según lógicas totalmente diferentes. Ana Freud decía que la razón de los seres humanos solo justifica los comportamientos y no

los orienta. Lo racional ocupa un lugar totalmente marginal en los pasos de la sociedad. La dialéctica supone que al final de la oposición de los contrarios aparece una síntesis. Sin embargo, en el fondo de la paradoja, no hay síntesis ni salto cualitativo, sino entropía. O el deslumbramiento estético.

A mi esposa le gusta decir que «Haití es un paraíso infernal». Herbert Gold ha publicado un libro titulado: *Haití, mejor pesadilla en la tierra* (2001). Desde este punto de vista, es un país fascinante, entero, que aparece como un inmenso oxímoron vivo. Su atractivo universal, además de los cálculos geopolíticos y los impulsos humanitarios, se explica también por este aspecto de extrañeza. Pero cuando eso se mezcla con la pobreza masiva y su procesión de sufrimientos, esta realidad genera mucho dolor... intolerable, inaceptable.

En Haití, en nuestra estética actual, se mezclan lo «ingenuo», el kitsch, el barroco, la grandilocuencia, el surrealismo, lo grotesco sublime, la teatralidad más auténtica al lado del histrionismo elevado en arte supremo de la representación, la cultura *trash*, una forma de amoralismo posmoderno junto con principios y prácticas arcaicos. Hay incluso una estética del descalabro que serviría en gran medida a la sicopatología de la vida cotidiana en mi país, un poco como la había comenzado a desarrollar el siquiatra haitiano Legrand Bijou, y como lo hacen tan bien algunos

raperos. Hoy habría que añadir los elementos de la cultura pop y de los videoclips afroamericanos en sus aspectos más vulgarmente comerciales.

Yo concibo que todos estos ingredientes y esta coexistencia de tiempos son la alegría de los artistas y den lugar a juegos de espejo fascinantes para el novelista y el cineasta. Pero a menudo estamos obligados a la simplicidad. Muchas veces a expensas de la realidad. Leonardo da Vinci escribió: «La simplicidad es la forma más lograda de sofisticación». Ser simples y claros nos hace correr el riesgo de ser didácticos. Sembène Ousmane, gran artista senegalés, predicaba con pompa una forma audaz de didactismo. Hace falta también exhortar a una pedagogía, la del cambio, en nuestro cine. Tenemos la responsabilidad de ser claros con nuestro pueblo y hacer un cine que lo ayude en su combate secular y cotidiano. Aun con el riesgo de simplificar esa realidad.

Para concluir, diría que es bueno hacer películas de entretenimiento. Sin embargo, Haití necesita también de filmes críticos sobre la realidad que vivimos, creadores de sentido, tanto en la ficción como en el documental.

La búsqueda de un lenguaje cinematográfico apropiado a nuestra identidad, a nuestras elecciones estéticas, y que también resulte popular, continúa siendo un campo abierto. **C**

RAÚL BUENO

Culturas y naciones en traducción*

En torno al sentido de ideologías y poéticas independentistas

Voy a tomar en préstamo la noción de polirritmo, sacándola de la inclinación relativamente sincrónica en que la situó Benítez Rojo,¹ para poder hablar aquí de la evolución de la cultura latinoamericana desde el momento en que el componente latino ingresa en esta realidad geográfica. Ella me permite decir que hay pulsos constantes que, desde entonces, caracterizan a nuestra América, y esos pulsos se relacionan entre sí de tal manera que hay correspondencias y aun coincidencias en no pocos momentos nodales de esa evolución. Uno es el constante ciclo de opresión y liberación que nos llega desde el primer contacto, en que una situación –y aun una cultura– de dominación y explotación genera otra, contraria, de insurgencia y emancipación. Con cada generación, digamos, se regenera el ciclo, o al menos se reactivan sus fuerzas. Así, una marca distintiva del área es su recurrente afán independentista, opuesto a un perseverante y multiforme afán opresor. Otro pulso persistente es el de un apremio traductor, motivado por la radical heterogeneidad del área, que insta a la producción de discursos

Revista Casa de las Américas No. 266 enero-marzo/2012 pp.120-126

* Texto leído en el simposio «El efecto independentista», Dartmouth, 29 de octubre de 2011.

¹ Antonio Benítez Rojo: «The *Polyrhythmic Paradigm*: the Caribbean and the Post-Modern Era». En Hyatt y Nettleford (eds.): *Race, Discourse, and the Origin of the Americas*, Washington/Londres, Smithsonian Institution Press, 1996.

que buscan representar otredades, las unas para las otras, y con tal objeto tienen que permear lenguas y culturas distintas, incluso niveles de lengua y cultura, a fin de acompasar las buenas o malas intenciones del primer ciclo. Así se dota al ritmo opresor/liberador de razones para la dominación o la conservación del statu quo, y razones para la liberación o la resistencia a una situación opresiva. Casi toda la literatura de la que me he ocupado profesionalmente revela este pulso –pero también buena cantidad de discursos figurativos, performativos y de la oralidad–, lo que me lleva a decir que otra marca distintiva de nuestro continente es su cultura de traducción, en el sentido de traducción cultural e incluso transcultural. Un tercer pulso constante y cíclico es la búsqueda de la identidad, asunto nada fácil debido a lo intensamente multilingüe, pluricultural y policivilizacional del área, cuestión esta que obviamente recae en el impulso traductor, y dada también la posición enunciativa en la que la historia o la acción individual nos sitúa dentro del eje opositivo de opresión-liberación, y el puesto que asumimos cuando hablamos o escribimos. Este pulso, que se cree inocente porque parece afectar solamente el apartado filosófico-existencial de nuestra vida civil, cobra importancia cuando se lo observa asociado a los ciclos de opresión-liberación y de traducción provechosa o negativa: hay identidades y seudoidentidades que han trabajado de manera conciente o inconciente a favor de inclusiones selectivas y aberrantes exclusiones. En esto último caen algunos de nuestros héroes culturales y otros que no lo son tanto –el Sarmiento de *Conflicto y armonía de las razas en América*, el autocongratulatorio Ariel de Rodó, el Alcides Arguedas de *Pueblo enfermo*, por ejemplo–, y, si nos fijamos bien, ahí tenemos otra explicación viable para el profuso número de constituciones –para el inveterado constitucionalismo– que

se ha prodigado Hispanoamérica desde su independencia del poder político español.

Hay otros pulsos, es cierto, como los de la colonización interna, la neocolonización, la violencia –justificada o no–, la modernización, la integración regional y su opuesto, la desagregación, etcétera. Se añaden al modelo polirrítmico y lo complican al punto de no poder reducirlo a una fórmula que lo abarque y explique de modo suficiente. En lo que sigue me voy a concentrar en los tres primeros ritmos, que hallo harto pertinentes al proyecto que aquí nos convoca, y cuya presentación sumaria deja, según sospecho, una ilustración convincente del entero paradigma histórico-cultural que nos caracteriza. Las limitaciones de tiempo obligan a presentar apenas un esquema, una suerte de conclusión tentativa de lo que obviamente es una investigación más amplia.

La pulsión independentista que hasta hoy nos alcanza empezó con el primer contacto entre europeos e indígenas en nuestro continente. Está claro que desde el principio, pasada la curiosidad inicial, los nativos se emplearon en luchar contra el invasor para liberar sus territorios y liberarse ellos mismos. No estuvieron en condiciones de triunfar en esta causa, pero ello no corresponde al asunto que ahora nos convoca. Un rapidísimo recuento de insurrecciones de independencia debe comenzar en la isla Española, en algún momento de 1493, con la destrucción a manos de taínos del fuerte Navidad, habilitado por Colón con los restos y la tripulación sobrante de la destruida carabela Santa María; incluye, en selección arbitraria, el acoso a Cortés y sus soldados y su huida de Tenochtitlán, episodio de junio de 1520 conocido como «la noche triste»; la rebelión de los Incas de Vilcabamba iniciada en mayo de 1536 por Manco Inca y sostenida por sus hijos Titu Cusi Yupanqui, Sayri Túpac y Túpac Amaru I hasta 1572; la de Túpac Amaru II iniciada

en noviembre de 1780 y sellada seis meses después con el descuartizamiento del inca rebelde; la de Túpac Katari en el Alto Perú, en 1781, que concluye con la ejecución del líder aymara también por descuartizamiento; y la de criollos liberales, mestizos e indios conducida por los hermanos Angulo Torres y Mateo Pumacahua, entre 1814 y 1815, que concluye con la decapitación del líder mestizo, la ejecución de los Angulo y el fusilamiento de mi coterráneo Mariano Melgar, poeta y gran traductor cultural. Es decir, el afán liberador es un pulso constante a todo lo largo de la empresa colonial española, que empalma sin costuras con la gesta que culmina con éxito en las campañas de Perú, entre 1821 y 1824.

En la época republicana el pulso liberador continúa, bien lo sabemos, pero esta vez contra otras opresiones y dependencias, de orden político, social, económico, racial, cultural, incluso religioso, y sus combinaciones. Ahí están nuestras conocidas revoluciones, en las que no voy a insistir, y también nuestros levantamientos, guerras civiles, movimientos guerrilleros... y nuestras múltiples insurgencias y asonadas —que en mi tierra arequipeña queremos llamar de modo campante «revoluciones»—. Todas giran en torno a la justicia, pero también alrededor del deseo de desarrollo y modernización. A estas acciones, digamos físicas, del impulso independentista se suman las que atañen al intelecto y las conciencias. Las naciones libres del poder colonial requieren una independencia de criterio y creación. Y sus ciudadanos necesitan descolonizar la mente, como argumenta con brillo Aimé Césaire. Emancipar el intelecto y hacer crecer un pensamiento y un arte propios ha sido y es la piedra de toque de muchas generaciones de ensayistas y creadores. A estos no cabe mencionarlos aquí pues todos los tenemos ya convocados en mente. Sí cabe, sin em-

bargo, incidir en un autor peruano cuya obra final le plantea al área andina un proyecto liberador de importantes proporciones. Es José María Arguedas, quien en su intrincada novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) le propone al peruano de hoy entender su realidad a partir *también* de categorías de pensamiento andinas, de una racionalidad y una sensibilidad que permitan la inclusión, al fin, de la masiva otredad cultural del país —que ahora es parte significativa de las masas desposeídas que ocupan los suburbios de las grandes ciudades— a un proyecto que se quiere y se dice nacional.

La contienda entre opresión y liberación encierra la polémica entre el rechazo y el deseo. Entre lo que *no* se quiere ser y lo que se quiere ser. Podemos decir que nuestro continente está caracterizado tanto por la acción de cancelar lo que no se quiere (ser, o hacer, o tener) cuanto por la de afirmar lo que se quiere, más allá de lo que ya se es y se tiene; es decir, definido por la insatisfacción permanente. Pedro Henríquez Ureña se refería a ello en el campo ceñido de lo intelectual al hablar de una oscilación constante entre el descontento y la promesa.² Yo quiero extender ese pulso a otras esferas de la condición latinoamericana y decir que las revoluciones se sitúan en medio de esa tensión: aspiran a anular lo indeseable e instalar la promesa. Esta, a su vez, busca expresiones emblemáticas, quiere encarnar en textos, esto es, necesita ser *traducida* a palabras que sean tenidas como símbolos. De ahí la gran inclinación nuestra por las proclamas, los manifiestos, las arengas, los planes de acción (como el Plan de San Luis de Francisco I. Madero, o el Plan de Ayala de Emiliano Zapata en

2 «Seis ensayos en busca de nuestra expresión» (1928) en: Henríquez Ureña: *Selección de ensayos*, sel. y pról. de José Rodríguez Feo, La Habana, Casa de las Américas, 1965.

el México revolucionario) y por las constituciones nacionales. Que en nuestra historia global estas constituciones vengan siendo muchas (especialmente en los casos de las naciones andinas), y muy distintas, prueba nuestra premisa: somos un continente en permanente salida de lo indeseable –en liberación constante– y en siempre renovado ingreso a la promesa, dentro de una manera muy nuestra de reciclar la utopía. Somos, en suma, un continente inacabado. Señal emblemática de esta indefinición la ha brindado en bandeja el actual presidente peruano Ollanta Humala, quien al jurar el cargo el 28 de julio de 2011 lo hizo con la mano derecha sobre la constitución del país, como lo requieren los protocolos, pero no sobre la vigente, de 1993, que él considera ilegítima por haber sido impulsada por el gobierno ya entonces devenido dictatorial de Alberto Fujimori, sino sobre la anterior, de 1979, que según parece busca reinstalar.

También es prueba de ese pulso liberador el prurito nuestro por la limpieza –en sentido literal y simbólico– de los varios órdenes y aparatos sociales de nuestra vida social, que González Stephan ha estudiado con atención.³ A los manuales de urbanidad y las gramáticas del XIX, que respectivamente buscaban corregir y adecentar nuestras maneras sociales y la expresión idiomática, quiero añadir el ensayo latinoamericano de las dos últimas centurias. Este, en la mayoría de los casos, busca «limpiar» las ideas prevalentes de su tiempo, en los órdenes de organización, desarrollo, raza, etnicidad, educación, identidad..., e introducir el lenguaje que traduzca el

deseo de la hora. Es un deseo variable, dependiente en mucho de las hegemonías, el sentido de la noción de liberalismo y luego de socialismo al uso, y el lugar de escritura del ensayista. Así, desde este mirador contemporáneo, podemos ver que no pocas de las ideas supuestamente correctoras de una realidad oprobiosa terminan por plantear asuntos ahora cuestionables. No hablo necesariamente de malas intenciones, sino de voluntades que en su afán correctivo terminan avivando un rescoldo de prejuicios raciales, migraciones selectivas, «mejoramiento de la raza», supuestos méritos y deméritos civilizacionales, pretendidos condicionamientos del medio geográfico, democracias de elite –diríamos neoatenienses–, ostensibles exclusiones, flagrantes privilegios y etcétera. Y no se diga que el siglo XX está exento de estas trampas discursivas, pues ahí están Rodó y su proyecto de una civilización conducida por una aristocracia intelectual, Vasconcelos y su deseo de constreñir la diversidad racial a un mestizaje lactificado, Vargas Llosa y su anhelo reductor de las culturas «arcaicas» a un modelo de modernidad liberal y occidentalizada, o De Soto y su denodado empeño por cuantificar el salto cualitativo de la economía de las barriadas de Lima dejando de lado los valores de solidaridad y reciprocidad andinas que, aportadas por la gran migración, están en la base misma de ese salto.⁴

Todas estas versiones y reversiones de liberación, nación, identidad y desarrollo constituyen, como hemos dicho, distintas traducciones –culturales–

3 Beatriz González Stephan: «Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado», en: González Stephan, J. Lasarte *et al.* (comps.): *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.

4 Que es lo que sí habría visto José Matos Mar en su *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984, según sugiere Luis Pásara en <<http://peru21.pe/imprensa/noticia/desborde-popular-matos-veinte-anos-despues/2004-08-10/7351>> (consultado el 26 de octubre de 2011).

de realidad propia y ajena, actual y posible, rechazada y deseada; y hasta traducciones de traducciones y, en no pocos casos, verdaderas transculturaciones. Voy a dedicar lo que sigue a aclarar estos conceptos y el de traducción cultural dentro del contexto de los independentismos.

La profusión fenoménica y discursiva del mestizaje en la América Latina, tanto como la elocuencia del proceso transculturador y el prestigio de sus más destacados estudiosos, Fernando Ortiz y Ángel Rama, han cautivado el campo de las dinámicas culturales del área, al punto de casi coparlo y de evitar que otros procesos, como el abigarramiento,⁵ la hibridización, la *créolisation*,⁶ o la caribeñización, emerjan a un verdadero primer plano de estudio, y que algún otro proceso ni siquiera haya sido tenido en cuenta, pese a su evidencia y prodigalidad. Este último es el caso de la traducción cultural. Sostengo que la América Latina es un continente trabado en copioso y complejo proceso de traducción, a todo nivel, desde el momento mismo en que adquiere las características que ahora pretenden definirla bajo una designación cuyas dos palabras ya acusan traducciones de espíritu mercantilista y enajenante: «América» y «latina». Digo que el rasgo culturalmente más destacado de la llamada América Latina, o Latinoamérica, es la traducción, pero una traducción realizada al filo del *conflicto* cultural, o representativo de ese conflicto, y eso es lo que precisamente distingue nuestra área de otros territorios también caracterizadas por la traducción. Los peruanos vemos esta circunstancia con más claridad, a causa de la gran mi-

gración andina hacia las ciudades costeñas que Matos Mar denominara «desborde popular» y que, bien vista, consiste en *verticalizar* y compactar las «zonas de contacto» investigadas por M. L. Pratt,⁷ en que individuos y aun colectividades provenientes de distintas culturas y lenguas permean, terca y diariamente, a cada momento, un anfractuoso hablar castellano que busca traducir lo que se diría mejor en lengua original, quechua o aymara o incluso en inglés. Todos podemos tomarle el pulso a ese rasgo central en el ya mencionado portentoso trabajo final de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, escrito precisamente con traducciones, al límite mismo del fenómeno de la traducción conflictiva y en el precario filo entre la vida y la muerte del autor.

La reciente teoría de la traducción distingue entre una literal y una cultural, deseable, en que el contexto que apoya el sentido del original fluya y encarne en el texto de llegada.⁸ Del lado de la etnología y la antropología nos llega una noción ampliada de traducción, también pertinente a estas reflexiones, en la que el trabajo del investigador consiste en *traducir* la cultura local «creando una pintura para el mundo de afuera».⁹ A la luz de este criterio sostengo que nuestros ensayistas —escritores, humanistas, científicos sociales, politólogos, etcétera, que vienen cifrando el gran artefacto cultural llamado América Latina— *traducen* a palabras sus evaluaciones y proyectos de realidad, *incluyendo* en el proceso discursivo, como hemos visto, los condicionamientos de su formación —o deformación—

5 René Zavaleta Mercado entiende la sociedad abigarrada como la confluencia de varios tiempos históricos, cosmovisiones, lenguas, modos de producción, procesos de reproducción y formas de concebir el orden social. *Lo nacional-popular en Bolivia* (1986).

6 Cf. Édouard Glissant.

7 Mary Louise Pratt: «Arts of the Contact Zone», en *Profession 91*, Nueva York, MLA, 1991.

8 Lo dicen P. Rubel y A. Rosman, sin duda haciendo referencia a los trabajos de Lawrence Venuti y otros en: *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*, Oxford/Nueva York, Berg, 2003, p. 8.

9 *Ibíd.*, p. 16.

personal, tanto como su lugar de habla, la ideología que los penetra y el deseo que los anima. No es, pues, lo suyo un traslado objetivo de realidad a texto, ni una simple explicación, sino un discurso que trae en sí la matriz ideológica que lo origina y, ulteriormente, las claves de inteligencia de su sentido profundo. Una traducción cultural en definitiva. Es obvio que a nivel de hablantes comunes, ya no de intelectuales, también ocurren las traducciones culturales, en la medida en que los representantes de culturas *otras*, con distintos grados de ajenidad, maniobran los registros de origen, tanto como los de reciente adquisición, para trasladar a la lengua y cultura de llegada sus contenidos trascendentes o sus informaciones de la hora. La transculturación, en cambio, es un fenómeno de otro nivel, pues no se contenta con informar, comunicar o traducir, sino que busca adquirir y hacer suyo un componente cultural ajeno. Supone traducciones, es cierto, pero va más allá y entra en la práctica de las apropiaciones. La transculturación constituye el momento previo al mestizaje cultural, espacio este en que las apropiaciones pierden el sentido de ser algo foráneo, borran sus diferencias de origen y, cuando suman cierto volumen, conforman una cultura fronteriza, creadora de su ámbito de lo propio y de sus líneas diferenciales de lo que considera ajeno.

Acompaña a la pulsión independentista, como a su contraparte la pulsión colonizadora, una necesidad traductora. En este último caso, la traducción fluye casi de modo natural, trocando la realidad observada en aprovechable y, entonces, haciéndola apropiada al deseo, la ambición y el poder. Quien descubre, conquista, coloniza y contribuye a la formación de imperios hace todo esto con un natural sentido de propiedad, de dominio, de autoridad, que él no discute y que tampoco permite que se discuta. Creo que la expresión inglesa *manifest*

destiny y el verso de Rudyard Kipling *the white man's burden* traducen a emblemas consagrados, mejor que cualquier enunciado en español, esa atribución supuestamente innata de señorío. El empuje imperial traduce para sí cada aspecto de la otredad a esa impulsiva lógica de la dominación. En este sentido, cabe recordar cómo Cristóbal Colón tradujo a artero y hasta cierto punto jubiloso discurso sus primeras impresiones del mundo que era nuevo a sus ojos y, según lo ha demostrado ampliamente Beatriz Pastor,¹⁰ necesitó esconder hechos, seleccionar intencionalmente otros y exagerar bondades en sus cartas al monarca y a sus inversionistas de la Santa Hermandad. Por otro lado, los pueblos sometidos tienen que retraducir ese impulso según las necesidades de la resistencia, y traducir y hasta transculturar estratégicamente sus creencias y vivencias a fin de no perturbar el estado de dominación hasta sentir maduro el momento de la insurrección. Es de imaginar cuánta presión cultural y cuánta peligrosa autoridad debieron sortear los y las «lenguas», como entonces se denominaba a los traductores, que hicieron posible la inteligencia, y a veces la intencional desinteligencia, durante los primeros contactos. Malas traducciones eran la norma, y no solo por falta de cabal conocimiento de alguna de las lenguas y culturas en juego, sino también por los afanes ocultos que se traía el sector colonizador. A este respecto, Vaz de Caminha, según lo enfatiza mi colega Keith Walker, pone el énfasis en la traducción acomodaticia y logrera que rezuma el siguiente pasaje de la carta al rey Don Manuel del 1 de mayo de 1500 (cito en versión castellana): el natural

10 *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, 2a. ed. corregida, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

[h]acía señas hacia tierra y nuevamente hacia las cuentas y hacia el collar del Capitán, como que daría oro por aquello. Eso tomábamos nosotros en ese sentido, ¡porque así lo deseábamos! Pero si él quería decir que llevaría las cuentas y el collar, esto no queríamos nosotros entenderlo ¡porque no se lo habíamos de dar!¹¹

11 Keith L. Walker: «Pêro Vaz de Caminha: Para fijar la mirada en el corazón de tinieblas del nuevo mundo», en *RCLL* No. 60, segundo semestre de 2004.

Hasta aquí el resumen de lo que vengo pensando sobre la relación entre la pulsión independentista y las versiones y traducciones de realidad que la originan, y las que, luego, ella misma origina. No se me escapa que mi posición constituye también una versión de los hechos de base aquí referidos. Se trata, pues, de mi traducción, hecha bajo los condicionamientos de mi formación y deformación profesional. Y aun con mis pasiones, de las que, como promueve Mariátegui en «El proceso de la literatura» de sus *7 ensayos*, no me arrepiento.

Hanover, NH, 28 de octubre de 2011. **C**



De la serie *Columna juvenil del mar*: s/t, 1968.