

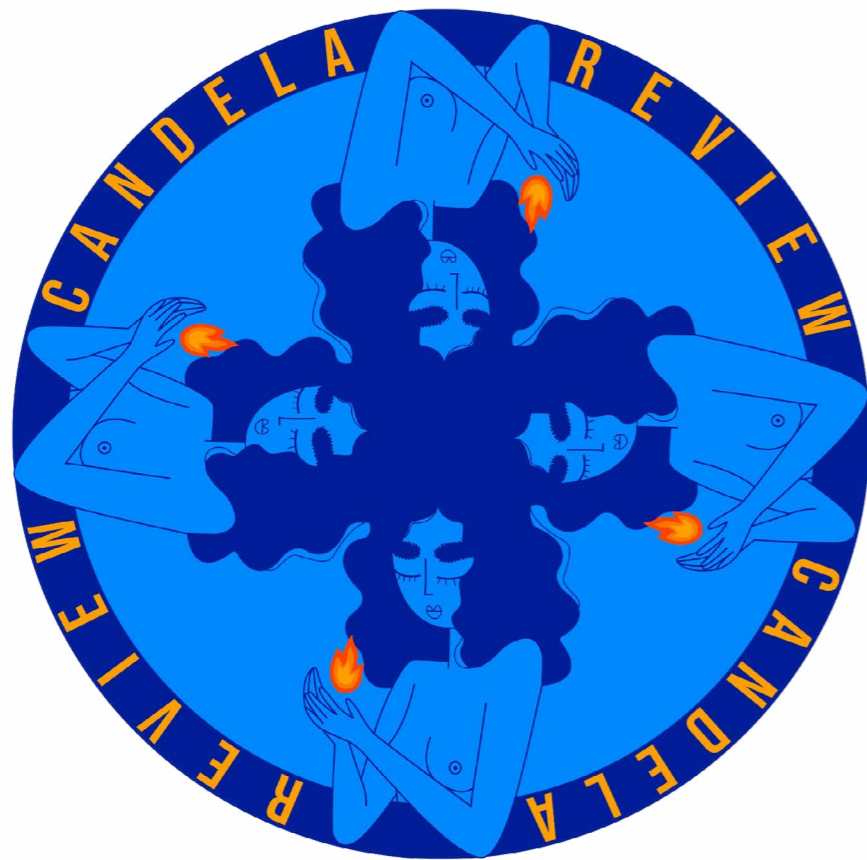
CANDELA

REVIEW

RAINY 2023



silencio-grito-re/inspiración



Coeditoras: Eilyn Lombard/ Jamila Medina Ríos/ Roseli Rojo/ Vialcary Crisóstomo

Diseño y diagramación: Alejo Cañer

En cubierta: foto de Juan Carlos Rodríguez

En *Voyageuse de l'inexploré*: fotos de Juan Carlos Rodríguez

En interiores: imágenes de archivos de los autores

Logo: Azul

@cancan.delareview correo: candelareview@gmail.com

Consejo Editorial: Rey Andújar/ Sandra Álvarez/ Jossiana Arroyo/ Luis J. Beltrán Álvarez/ Odette Casamayor/ Mabel Cuesta/ Orlando Deavila/ Damian Deamici/ Kristin Dykstra/ Carlos Gardeazábal/ Elena González/ Guillermo Irizarry/ Agustín Lao/ Reynaldo Lastre/ Sophie M. Lavoie/ Jacqueline Loss/ Yarlenis Malfrán/ Margarita Mateo/ José Antonio Mazzotti/ Cristina Piña/ Justo Planas/ Rachel Price/ Aurora Santiago Ortiz/ Esther Whitfiel

Candela Review y su sitio web son financiados por Humanities Institute, y cuentan con el apoyo de El Instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies, ambos de la Universidad de Connecticut.

Índice

Ultimately, this is not about which questions are asked but whose questions and why

El diagnóstico musical de María de Santo Domingo: una interpretación dentro del juego del lenguaje de la armonía / Alba Lara Granero.....	18
Precipitados para llegar a la memoria chilena: la música del vacío de Carlos Soto Román/ Jamila Medina Ríos.....	34
<i>Enregistrer</i> La Habana. Memoria y sonido en Gestos de Severo Sarduy / Ricardo Vázquez.....	54
Al tañido de la campana <i>Mafifa</i> / Ivonne Cotorruelo.....	66
Vendiéndolo todo: suposiciones, lecturas y recuerdos recientes del pregón en Santiago de Cuba/ Herson Tissert Pérez.....	74
La genealogía del numen en tres canciones de Mima / Melanie Pérez Ortiz.....	92

Voyageuse de l'inexploré

A la luz de El Boricua / Juan Carlos Rodríguez.....	104
---	-----

Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz

Susurro, Ríos, Soleida/ Nara Mansur.....	116
Cementerio marino * Ley del pregonero * Parque y silencio / Demián Rabilero.....	120
Soneto con rima en "irme" * <i>What country, friend, is this?</i> * Romance / Omar Pérez.....	123
Los ruidos de La Habana (de un diario de viaje) / Ignacio Iriarte.....	126
El más difícil de los silencios / Chitti Baon Attaya.....	140
<i>I (Re)</i> / Sophia Marina.....	142

*The choice to love is a choice to connect,
to find ourselves in the other*

Cuba, patria y música de William Navarrete / Damian Deamici.....148

Aproximación a la comunidad portadora de silbo gomero en la isla de Tenerife. Desde una perspectiva antropológica / Miriam Botanz Guimerá.....152

*Struggle can be mobilized as resistance and
as transformation*

#NosEstánMatando. Fragmentos de una etnografía: Familiares de víctimas de violencia estatal en Colombia hablan del duelo, el arte y la lucha por la justicia en el país / Adelaida Tamayo.....164



Como calla la noche.

Poderosa.

Quietísima.

Fulgen solo estos ojos
que dirán lo que han visto.

Se oye el mar en tu oído.

Lenta
rompes la noche

en un blanco arrecife de silencios.

Variaciones en blanco (1994)

Ada Salas



Candela Review genera un mapa sonoro en su tercer número. Espacio-tiempo fundado para que coexistan y lo habiten afectos y afecciones, desde lo audible hasta lo inaudito. Con la bandera “silencio-grito-re/inspiración” abrazamos tanto la ausencia de sonidos como enfrentamos –no sin contemplarlos para desarticularlos mejor– los golpes arrítmicos o sistemáticos con que se nos ha oprimido. Teniendo como eje la actividad y la creatividad éticas, hemos puesto la brújula hacia ámbitos como los audiovisuales, la literatura y la música (la que consuela o guerrea, la que arropa y sana, la que quema y re/deconstruye...). Y hemos hecho asimismo por escuchar las voces todas (distorsionadas, melódicas, estridentes, disonantes) o su vaciado; las lenguas que nos arrullan o nos retan; el ruido; la infinitud de susurros y chirridos que nos acompañan

Entre los ensayos de *Ultimately, this is not about which questions are asked but whose questions and why*, contamos esta vez con seis colaboraciones, que viajan del siglo XVI al XXI, de Europa al Caribe, cruzando en largo vuelo por América del Sur, para referirse a melodías medievales o afrodiáspóricas; al paisaje sonoro urbano y al cine; a la narrativa y a la poesía visual, declamada o cantada.

Con Alba Lara Granero en “El diagnóstico musical de María de Santo Domingo: una interpretación dentro del juego del lenguaje de la armonía” nos sumergimos en la historia de esta mística y en sus angustias por hallarse destemplada ante la mano de Dios. Bajo el prisma de las ideas wittgensteinianas, la ensayista devela –entre otros misterios– las conexiones sistémicas entre moralidad, música, salud y cosmogonía en la Edad Media cristiana. En “Precipitados para llegar a la memoria chilena: la música del vacío de Carlos Soto Román”, Jamila Medina Ríos tantea el papel del sonido y el silencio en la obra del poeta, y su recuperación de la memoria histórica tanto como de la humanidad de un país llagado por el trauma y el terror de la dictadura. La música del vacío es vía escritural y performática de transmitir el impacto afectivo; evoca convocando, a la par que activa las vivencias colectivas con canciones-textos, sonidos e intervenciones visuales a textos oficiales del pasado-presente de Chile. *Enregistrer* La Habana. Memoria y sonido en *Gestos* de Severo Sarduy”, de Ricardo Vázquez, explora la experiencia sonora del escritor camagüeyano en su primera novela escrita en 1963, y analiza cómo entreteje los imaginarios del paisaje y sus recuerdos del exilio en un diálogo sónico-textual. En “Al tañido de la campana: *Mafif*”, Ivonne Cotorruelo acompaña, mediante un análisis minucioso del contexto, el recorrido de la joven realizadora cubana Daniela Muñoz Barroso en su investigación documental sobre Gladys Linares, alias *Mafif*, la campanera mayor de la conga de Santiago de Cuba. La ensayista advierte las fructíferas tensiones que se gestan en esta obra sobre los sonidos, que fue realizada por una persona con hipoacusia bilateral degenerativa. Siguiendo por el camino de nuestro Santiago, Herson Tissert Pérez apela a una “etnografía de retazos” para recoger y analizar algunos pregones del paisaje sonoro de esa ciudad oriental, escuchados entre 2011 y 2022. En “Vendiéndolo todo: suposiciones, lecturas y recuerdos recientes del pregón en Santiago de Cuba”, el investigador esboza las estrategias de los comerciantes y el metarmofoseo metonímico de sus versos, al calor de la rutina barrial, así como nos deleita con el humor pícaro de la isla, salvando la memoria de los continuadores de aquel célebre cantar de *El manisero*. Al finaliza, volvemos a la música, caribeña pero puertorriqueña, con “La genealogía del numen en

tres canciones de Mima”. Melanie Pérez Ortiz propone que la creadora se vale de las narrativas mortuorias, integradas a las artes y a las memorias de raíces afrodiáspóricas o taínas, para abrir el presente boricua a un “alumbramiento” cimarrón, donde se reimagine la comunidad, fuera de la estrangulación del capital y las colonialidades, en una sonoridad que abarca, sinestésicamente, el sabor del mar y de las frutas tropicales.

En la acostumbrada galería *Voyageuse de l'inexploré*, las fotografías nos las regala hoy Juan Carlos Rodríguez. Con “A la luz de El Boricua” este autor vuelve sobre Severo Sarduy, ahora por su fascinación con el Radar de Arecibo, en dos textos de 1991. Al indagar se demuestra que la invención tecnológica se revela en la obra del cubano con dos latencias: como posible espacio sonoro de exploración del universo intergaláctico y de nuevas claves gestoras del mundo sónico del Caribe.

Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz presenta –a diferencia de otras ocasiones– un conjunto heterogéneo que se columpia entre géneros varios, e igualmente entre silencios y sonidos. Desde un canal de Telegram dedicado a susurrar poesía (entre los sortilegios de Soleida Ríos) hasta el breve monólogo de un país una y otra vez asaeteado por la emigración. Y se suman otros poemas y otros formatos (manuscrito, tipeo, audio, video), donde los cubanos Demián Rabilero y Omar Pérez, así como la estadounidense Sophia Marina, entrelazan lenguas, refranes y otra vez pregones..., recortados sobre el escenario de las ciudades y el yo, con la memoria del mar y el batir de sus orillas al fondo. Los fragmentos del diario de un argentino en La Habana (Ignacio Iriarte) desgranar amistades, museos, vecindarios, peregrinaciones y también fraseos de su callejear, entrelazados al paisaje, no solo sonoro sino ideológico y cultural de la isla. Como en un juego de espejos, mientras nos adentra en *Los susurros también existen* –proyecto de bosque nacido en el Covid–, una habanera (Nara Mansur) se asoma desde su “departamento, en un primer piso con vista a la calle” y se retrotrae a lo vivido “en pleno centro de Buenos Aires”. Allí, visitada por el abejero urbano de un lugar que era y no es suyo, el ruido le esclarece los sentidos, para no abandonarla ya con su zumbir –como los poemassusurros–: “Es imposible aislar los sonidos de la casa, siempre hay algo que entra, se cuele, se suma, interviene la intimidad. [...] ¿Es esto la soledad de la pandemia: un nuevo tipo de acompañamiento, un acompañamiento sonoro? [...] ¿Ha cambiado mi escucha entonces?”. Como un agasajo último, llegado con la investigadora y poeta boricua Marta Jazmín García, y con su tesis “Estéticas de lo intangible: silencio y metaescritura en la poesía española contemporánea (Ada Salas y Antonio Méndez Rubio)”, se hallarán dispersos, entre los pórticos de cada sección de la revista, los versos de ese dueto de autores peninsulares.

The choice to love is a choice to connect, to find ourselves in the other junta dos reseñas que entrelazan sonido, diáspora e identidad insular. Damian Deamici revisa el libro *Cuba, patria y música* del escritor y periodista William Navarrete; y percibe –en sintonía con el autor– que la reconstrucción o redefinición de la música cubana tiene que partir del concepto de una Cuba grande, que abrace a la vez artistas residentes en el país y en el exilio. Al mismo tiempo, Deamici señala la valía del volumen como extenso catálogo de la música de la isla. El segundo texto reseña y recuenta el proceso de filmación del video *Aproximación a la comunidad portadora de silbo gomero en la isla de Tenerife. Desde una perspectiva antropológica* (2020), dirigido por Miriam Botanz Guimerá. La autora del texto es la propia videoasta, quien hace por rescatar y documentar la historia, los usos y las significaciones del silbo como lenguaje e identidad cultural de comunidades originarias de la Isla la Gomera que en la actualidad residen en Tenerife.

Struggle can be mobilized as resistance and as transformation trae al cierre las entrevistas de Adelaida Tamayo a un grupo de mujeres colombianas. En “#NosEstánMatando. Fragmentos de una etnografía: Familiares de víctimas de violencia estatal en Colombia hablan del duelo, el arte y la lucha por la justicia en el país” se modula una íntima reflexión sobre el trauma que generan los asesinatos extrajudiciales en la región, se visibilizan los modos de resistencia generativos y el activismo de madres y familiares de las víctimas, que transforman el luto en lucha y la protesta, en arte.

Ultimately,
this is not
about which
questions
are asked
but whose
questions
and why

Lo que no desaparece

A través de otra noche se escucha
el resplandor sin sueño de las gaviotas, en bandada,
que entrarán en el mar hasta olvidarlo. El pensamiento
las disemina inventando la trama
del destierro que siempre nos alcanza.

Así

va la ilusión que crece con el dolor dentro.

Esa ruta prosigue. En esa aparición se despereza
cuando el lenguaje calla.

Un lugar que no existe (1998)

Antonio Méndez Rubio

El diagnóstico musical de María de Santo Domingo: una interpretación dentro del juego del lenguaje de la armonía

Alba Lara Granero

alba_lara_granero@brown.edu

Música templada

Varias místicas medievales europeas experimentaron su cuerpo (y no solo su alma) como instrumento musical.¹ En el siglo XII, Hildegard von Bingen, en una carta a la también mística Elizabeth de Schönau, se comparaba con una trompeta que emitía sonidos que no procedían de sí misma (Bingen 31). En el XIII, la monja cisterciense Lutward de Aywières contaba cómo Jesucristo se le había aparecido en forma de cordero que, tras ponerse sobre su pecho y aspirar de su boca, sacó de su cuerpo una melodía de maravillosa dulzura (Muessig 153). A caballo entre el siglo XIV y el XV, la castellana Juana de la Cruz expresa en términos literales la dolorosa transformación de sus venas en cuerdas de guitarra.² Si ellas son el instrumento, el músico que las tañe es el músico supremo: Jesucristo.³ Así presentadas, como vasija que pasivamente recibe la divinidad, todas ellas lograron dar autoridad a sus discursos e ideas teológicas.⁴

Este mecanismo de *instrumentalización* para justificar el don de profecía tiene su razón de ser en las ideas boecianas de la música, de indisputable vigencia en el mundo cristiano durante toda la Edad Media.⁵ Para Boecio, existen tres tipos de música: la *musica mundana* –que es la que producen las esferas al moverse–; la *musica humana* –que resulta del equilibrio psicosomático de cada individuo–; y la *musica instrumentalis* –la producida por instrumentos musicales–. De todas ellas, solo la última es perceptible al oído humano, pero eso no quiere decir que las dos primeras no sean reconocibles. Existe una relación de analogía entre las

tres. Si el cuerpo está en armonía, podrá alinearse con la *musica mundana*. Si la *musica instrumentalis* está compuesta e interpretada con proporción, se parecerá a la *musica humana* y a la *musica mundana*, pues las tres, aunque estén jerarquizadas, comparten los mismos principios aritméticos. Así, la música posee una cualidad moral que puede ser utilizada para el bien o para el mal o –como resume Barbara Newman–: “If music could heal, soothe, and inspire, it could also arouse the soul to erotic frenzy or savagery. To make dangerous music was immoral; conversely, to be immoral was to be unmusical” (19).

La experiencia de la beata castellana María de Santo Domingo es un ejemplo de esa ‘amusicalidad’. Una tarde de diciembre de alrededor de 1507,⁶ mientras asistía a un concierto de “manacordio o clavicímbalo”⁷ en Piedrahíta, tuvo una revelación: ella misma era un instrumento musical, pero desafinado

Oh, buen Jesús, que *oyendo tañer aquello*, endurecióse mi corazón y entristecióse mi alma, *mirando que no estaba yo templada*, para que Tú dulcemente en mí tañeses; *no estaba concertado el instrumento de mi alma*, para que pusieses Tú *la mano suave en él del amor tuyo*, de *la voluntad tuya con que la tañes* (168-9) (la cursiva es mía).

Es una revelación terrible: la beata no cumple las condiciones necesarias para convertirse en instrumento divino, no puede reiterar la analogía musical que la conectaría con la divinidad. Su consternación es comprensible, pues, en palabras del propio Boecio:

cuando, en efecto, mediante lo que hay en nosotros conjuntado y convenientemente ensamblado captamos aquello que en los sonidos está ajustada y convenientemente conjuntado, y nos deleitamos con ello, nos damos cuenta de que nosotros mismos estamos configurados a imagen y semejanza. Amiga es, en efecto, la semejanza; la desemejanza, odiosa y contraria. (62)

Si María de Santo Domingo no puede experimentar la semejanza, es que lo que hay en ella no está conjuntado ni convenientemente ensamblado. En sus propias palabras, no está “templada”, ni “concertada”.

No se trata de un diagnóstico puramente espiritual, sino también fisiológico. Aunque María de Santo Domingo se refiera al “instrumento de su alma”, es importante recordar que durante toda la Edad Media y, en particular, al final del periodo, se rechazó el dualismo platónico entre cuerpo y alma. Pensadores de la talla de Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Ockham o Scotus, entre otros, rechazaron la división completa de ambos elementos y elaboraron teorías mucho más refinadas y sutiles que las que volverían a ser moneda común de la sociedad occidental con la imposición del dualismo cartesiano (King). Al exponer las relaciones de analogía entre los diferentes tipos de música, Casiodoro mezcla con naturalidad elementos morales o espirituales (seguir los mandamientos de la ley de Dios) con elementos de indudable biología (la cadencia de la pulsación de la sangre en las arterias):

¹ El alma encarnada como instrumento musical es un tópico cristiano frecuente en la espiritualidad de la Baja Edad Media. Robert A. Skeris rastrea las primeras apariciones de este motivo en “La embajada por los cristianos” de Atenágoras (c. 177), donde el padre de la Iglesia dice que Dios “mueve los labios de los profetas como si fueran instrumentos musicales” (30).

² Ver: Surtz, Ronald E. *The Guitar of God*. University of Pennsylvania Press, 1990.

³ Una imagen que se remonta a los discursos de Clemente de Alejandría para convertir a los pitagóricos en el siglo II (Newman 22-3).

⁴ La tensión entre autoridad y poder académico la estudian Salmón y Cabré en “Poder académico versus autoridad femenina: la Facultad de Medicina de París contra Jacoba Félicí (1322)”. *DYNAMIS*, vol. 19, 1999, pp. 55-78.

⁵ Para un estudio de las ideas musicales de la Edad Media, ver: Brand and Rothenberg 2016; Hicks 2017; Martinelli 2020.

⁶ Para una cronología de las visiones de María de Santo Domingo, ver: Sanmartín Bastida y Curto Hernández 2019.

⁷ Más adelante se hablará acerca del tipo de instrumento que sonaba en la sala.

la música es dividida con todos los actos de nuestra vida fundamentalmente si llevamos a cabo los mandatos del creador con mente pura nos ponemos al servicio de las realidades establecidas por Él incluso cuando hallamos las íntimas pulsaciones de nuestras arterias se asocian por su ritmo cadencioso a las virtudes de la armonía porque la música es la ciencia de modular bien (Asiodoro)

¿Si nacía a estar *destemplado* en términos fisiológicos ¿nacía a alta de salud enfermedad? La tradición hipocrática clásica de la Grecia y la medicina medieval occidental consideraba que un cuerpo sano –*physis* era parte de esta armonía con la naturaleza. El ser humano se considera a un microcosmos⁸ compuesto por los mismos elementos que el universo por tanto refleja a su armonía su proporción (nótese que es el mismo principio que asume Boecio al presentar la *musica mundana* y la *musica humana*) al *estequiología* del cuerpo humano –como la llama Laín Entralgo– conduce a la división cuatripartita de las complejiones humanas:⁹ melancólica, colérica, flemática, sanguínea. Estas complejiones varían en las proporciones de los cuatro humores que se mueven en el cuerpo sanguíneo, bilis negra, bilis amarilla (bilis crassa) las cuatro complejiones cuando se encuentran en estado de salud son *temperatae* (templadas normales) o *intemperatae* (destempladas anormales patológicas) (Laín Entralgo) Esta concepción clásica del cuerpo humano como espejo del cosmos se adaptará en la Edad Media cristiana a la máxima bíblica de que el ser humano está hecho a imagen y semejanza de su creador.

¿Ser un instrumento destemplado entonces ¿nacía en el contenido de la vida o al menos dos cosas la alta de la nación musical espiritual la enfermedad la relación de manejo esto en Boecio que explica los usos medicinales de la música pues toda la estructura de nuestro cuerpo y de nuestra alma está conjuntada a base de un ensamblaje musical ()

El Dios cristiano no solo es creador del ser humano el gran teólogo sino también el médico supremo en particular en la persona de Jesucristo el *Christus medicus*. En el Nuevo Testamento a pesar de que Jesús no se presenta nunca a sí mismo como médico la imagen que lo rodea está orientada hacia esa percepción no solo cura las almas sino también la carne la coherencia la muerte misma y vuelta en la arena sus coetáneos en camino se referían a Él como médico (Lucas) ¹⁰

Las conexiones entre moralidad, música, salud en la Edad Media cristiana son innegables. Son todos discursos sustentados por una doctrina espiritual y estética dualista que se basa en la identidad con el ser supremo (Dios) la armonía del universo creado por Él o en la diferencia. Ser un buen cristiano un músico diestro tener un cuerpo un alma sana es estar en proporción con el principio supremo templado semejante al pecador músico lascivo estar enfermo son consecuencia de la discordancia con el principio supremo la diferencia la disimilitud. Las coincidencias entre discursos son tantas que nos llevan a preguntarnos si en efecto son discursos independientes si en términos eisensteinianos lo que estamos

⁸ Para un resumen de las ideas del ser humano como microcosmos puede consultarse por ejemplo "El hombre como microcosmos o mundo menor". Arbor

⁹ Se trata de la transposición medieval del griego *crasis* (bilis crassa) como sinónimo de *compleción* esto es cada una de las proporciones posibles sanas en la que se encuentran los elementos en el cuerpo humano encontramos muchas veces también en el sustantivo *temperamento*. Nótese la familiaridad de este término con los que en el teatro de teatro o se refieren a la idea del equilibrio

¹⁰ Este motivo conocido como *Christus medicus*, fue desarrollado por los Padres de la Iglesia. Ya Orígenes de Alejandría en el siglo III diría que Jesucristo es el verdadero médico del cuerpo del alma (ver *apud* Orígenes)

llamando *moral, música y salud* no forman parte en realidad de un juego o del lenguaje diacrónico de un único discurso más amplio.

Reconstruyendo el discurso de la medicina medieval (juegos del lenguaje)

¿Si se ha a una alta utilización por lo que de la música de la moral pero solo se todo de la salud de la medicina como discursos a pesar de que como dice Gordon Anthropologists reiterate contribution to twentieth century sociology or no led e has been the insistence that human knowledge is culturally shaped and constituted in relation to distinctive forms of life and social organization ()

La medicina como campo de conocimiento está construida culturalmente ¹¹ Son famosos los trabajos de Bruno Latour sobre cómo el lenguaje se utiliza para construir conocimiento. Pero no es necesario recurrir a pensadores modernos para entender todo conocimiento como construcción del discurso. En Francisco Ascales escribió en sus *Cartas filológicas* que la filología tiene los rasgos múltiples pues pasea por el campo de todas las ciencias (pérrada later, s p)

La idea del lenguaje como uso como actividad restringida a unas normas sociales la condensa Wittgenstein en el concepto de juego del lenguaje –*Sprachspiel*–. En sus *Investigaciones filosóficas* –en adelante *IF*– el filósofo austriaco de Viena que el lenguaje es el uso del lenguaje por tanto se aprende poniéndolo en práctica o concepción se opone a la idea de que el lenguaje se aprende de manera ostensiva esto es señalando o actos denominados de una manera determinada lo cual presupondría que las palabras tienen un significado fuera del uso. Lo contrario de lo que piensa a sustitución lo hacen hoy en día los defensores de la independencia cultural lingüística del conocimiento médico no es esta una relación natural e inequívoca entre realidad y realidad representada.

El concepto de *juego del lenguaje* es una herramienta filosófica lingüística que nos permite desentrañar significados dentro del propio contenido histórico cultural lingüístico en el que se produce el lenguaje. En el caso que nos ocupa reconstruir el juego del lenguaje de la armonía nos permite acceder a realidades medievales diacrónicamente sin imponer nuestras visiones contemporáneas de las disciplinas que hoy se consideran distintas e independientes entre sí.

Una de las razones por la que este enfoque es relevante es la que exploro aquí brevemente de manera más tensa en mi tesis doctoral si imponemos las definiciones actuales de ciertas ciencias en mi caso de la medicina de la historia de la salud sus cuidados en general de definiciones que producen una ruptura históricamente incuestionable entre ciencias científicas científicas institución autoridad la consecuencia es que se borra de dicha historia a todo su efecto el cluido de esos sistemas etiquetados como científicos e institucionales. En el caso que me compete estudiar la medicina medieval tal como entendemos la medicina hoy en día no solo no tiene ningún valor histórico sino que invisibiliza a la memoria de las mujeres sus conocimientos y sus experiencias.

¹¹ Increasingly social scientists and philosophers have joined in investigating how language activities and social practices actively contribute to the construction of scientific knowledge (Good)

“¡[N]o pienses, mira!” nos conmina Wittgenstein.¹² Es decir, no trates de definir lo que es la medicina, *observa* qué prácticas y experiencias formaban parte de la idea de la salud, de la enfermedad y de sus cuidados en los textos que analizas. Varias generaciones de intelectuales,¹³ sorprendidas de encontrar tan pocos nombres de mujer en las historias de la medicina, han cumplido con su parte de observación. Han visto, por ejemplo, cómo el término *medicina* y sus correlatos oficiales en la práctica medieval (médico, físico, cirujano, barbero, etcétera) dejan fuera una pléthora de prácticas de cuidados, diagnósticas, curativas y terapéuticas asociadas al mundo femenino a la hora de historizar dicha disciplina.

Monica H. Green mostró en 1994 las razones por las cuales es difícil encontrar mujeres si nos fijamos solo en las denominaciones profesionales. A saber: a) la mayoría de las mujeres casadas se conocían como “esposas de”. Así, por ejemplo, en el caso de que en una pareja de la época los dos ejercieran como profesionales de la salud es frecuente encontrarnos que se refiere al matrimonio como “Juan Pérez, físico, y su mujer”; b) las mujeres no podían acceder a los estudios universitarios con los que se conseguían las licencias para ejercer; c) por lo general, tampoco eran aceptadas en los gremios; d) incluso cuando existen ciertas etiquetas para mujeres practicantes de medicina (*vetulae, midwife, nurse*), estas no parecen tenerse en consideración o no se han explorado los textos que nos permitirían hacerlo.

Para tratar de paliar lo que parece una limitación metodológica de la palabra *medicina* y sus denominaciones profesionales, se han propuesto otros términos que abarquen la pluralidad de prácticas premodernas de la salud. De acuñación de Monica H. Green son los marcadores *agents of health* y *technologies of the body* (2005). El término *bodywork*, propuesto por Fissell, se apoya en acuñaciones anteriores, como la de *artisans of the body* de Cavallo (tomado de Ritchey and Strocchia 14). *Healers* es como las llama Strocchia (2019) y Cabré se pregunta si estamos, justamente, ante *Healers* o *Women* (2008). Estas disquisiciones acerca de la nomenclatura, y los nuevos modos de denominar que han venido con ellas, han dado muy buenos frutos en cuanto al número de agentes de la salud y del cuidado que hoy conocemos. La aparición de tales términos sugiere una incomodidad con un juego del lenguaje cuyos límites se perciben demasiado rígidos, injustos y sexistas. Creo que, sin explicitarlo, todas las pensadoras que se han dedicado a ampliar las prácticas, las denominaciones y los textos que consideramos médicos han hecho un alegato en contra de un juego del lenguaje, el de la medicina científica e institucional, el de la historia de la medicina, que consideran insuficiente y limitante

Los juegos del lenguaje no permanecen estables e inmutables, sino que evolucionan, cambian, crecen con las personas que los juegan, e incluso desaparecen.

Son infinitos.¹⁴ Y están insertos en una “actividad o forma de vida” (IF 23).

¹² Observa una vez, por ejemplo, los procesos que llamamos “juegos”. Me refiero a juegos de mesa, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etc. ¿Qué hay de común a todos ellos? —No digas: “Tiene que haber algo común a ellos, de lo contrario no se llamarían ‘juegos’” sino, mira si hay algo común a todos ellos. —Pues si los intuyes no verás por cierto algo que sea común a todos, sino que verás semejanzas, parentescos, y por cierto toda una serie. Como se ha dicho: ¡no pienses, sino mira! Mira, por ejemplo, los juegos de mesa con sus diversos parentescos. Pasa ahora a los juegos de cartas: aquí encuentras muchas correlaciones con aquella primera clase, pero desaparecen muchos rasgos comunes y aparecen otros. Si pasamos ahora a los juegos de pelota, entonces algo se mantiene en común, pero mucho se pierde. —¿Son todos ellos “entretendidos”? Compara el ajedrez con el tres en raya. ¿O hay siempre un ganar y perder, o una competición entre los jugadores? Piensa en los solitarios. En los juegos de pelota se gana y se pierde; pero cuando un niño lanza la pelota a la pared y la recoge de nuevo, entonces ese rasgo ha desaparecido. Mira qué papel juegan la habilidad y la suerte. Y cuán distinta es la habilidad en el ajedrez y la habilidad en el tenis. Piensa ahora en los juegos de corro: Aquí el entretenimiento es lo elemental ¡pero cuántos rasgos característicos distintos han desaparecido! Y así podemos recorrer muchos y muchos otros grupos de juegos. Vemos aparecer y desaparecer parecidos (*Investigaciones filosóficas* 66).

¹³ Ver: Lipinska, Power, Green, Cabré, Ritchey o Strocchia, por ejemplo.

¹⁴ “¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden? —Hay de estos innumerables géneros: innumerables géneros diferentes de uso de todo lo que llamamos ‘signos’, ‘palabras’, ‘oraciones’” (IF 23).

Esas características del lenguaje: que existen innumerables juegos o usos y que forman parte de una forma de vida, son relevantes para este ensayo por dos razones. La primera es que nos permite aceptar que existen diferentes formas de vida que dan lugar a diferentes juegos del lenguaje de manera coetánea: por ejemplo, el hecho de que algunos historiadores de la medicina consideren que solo pueden estudiarse tratados médicos para acometer tal empresa se opone a la consideración, que comparten las académicas citadas, acerca de la necesidad de ampliar las fuentes de la historia de la medicina. La segunda razón es que es una herramienta incomparable para estudiar textos antiguos desde una perspectiva diacrónica, pues nos recuerda que los juegos del lenguaje pasados no tienen por qué coincidir con los nuestros, ni tienen tampoco por qué haber sobrevivido hasta hoy.¹⁵

Se considera entonces la existencia de un juego del lenguaje de la medicina mucho más amplio que el actual, uno en el que las fronteras entre música, moral, cosmogonía, salud... o no existen o son borrosas y contradictorias. Lo importante no es poner límites al juego del lenguaje —algo que sería, sin dudas, traicionar a Wittgenstein, que los creía imposibles de determinar—.¹⁶ Tampoco es crucial definirlo, pues lo que es *exactamente* un juego del lenguaje no se puede expresar con una definición precisa de igual modo que no podemos señalar qué tienen en común todos los juegos, pero no por ello dejamos de llamarlos así. Sin embargo, que un concepto no se pueda definir con exactitud no significa para el Wittgenstein tardío que este no exista o que no pueda resultar útil. Pero, a la vista de las similitudes y los cruces entre todas esas —desde el punto de vista contemporáneo diferentes— disciplinas (y por eso tenemos que usar el plural), me pregunto qué nuevas interpretaciones, qué nuevos usos de ciertas palabras podemos descubrir en textos como el de María de Santo Domingo. ¿Qué ocurre cuando interpretamos la revelación de María de Santo Domingo en términos médicos? A eso me aboco en la siguiente sección.

Los sonidos de la salud y la enfermedad en María de Santo Domingo

A partir de lo mostrado, empecemos a leer la visión musical de María de Santo Domingo como una historia de salud o, en este caso, de falta de salud. En primer lugar, María muestra su afinidad con las ideas musicales de creación del universo. El cuerpo humano alberga un alma en principio creada en armonía con lo divino y por lo divino, y que, por tanto, comparte su melodía:

Oh, mi Dios, ¿y qué instrumento hay de tanta melodía y tan suave como es el alma templada y concertada? Ninguno, por cierto, porque el amor tuyo pone en ella el concierto y la melodía, la cual está en ti concertada, pues sale de tu inmenso concierto el temple y concierto. (171)

Dado que el orden del cosmos produce una música (véase la *musica mundana* de Boecio), y el cuerpo humano, como compuesto por los mismos elementos y también en orden, produce a su vez una *musica humana*; y, dado que la salud premoderna también se entiende en términos

¹⁵ “Esta diversidad no es una, dada de una vez por todas; sino que surgen nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, y otros envejecen y se olvidan” (IF 23).

¹⁶ Cf: ¿Cómo le explicaríamos a alguien qué es un juego? Creo que le describiríamos juegos y podríamos añadir a la descripción: “esto, y análogos, se denominan ‘juegos’”. ¿Y sabemos nosotros mismos algo más? ¿Acaso solo a los demás no les podemos decir exactamente lo que es un juego? —Pero esto no es ignorancia. No conocemos los límites porque ninguno está trazado. Como hemos dicho, podemos —con una finalidad específica— trazar un límite. ¿Hacemos ahora con ello que el concepto se use? ¡De ningún modo! Excepto para esta finalidad específica. —Aun poco como se podría usar la medida de longitud ‘1 paso’ dando la definición: 1 paso = 75 cm. Y si quieres decir: “Pero anteriormente no era una medida de longitud exacta”, entonces respondo: “Bien, entonces era una inexacta. Aunque todavía me debes la definición de exactitud”. (IF 69).

de armonía o equilibrio, no resulta extraño deducir que si la salud tiene su música, la enfermedad debe tener su discordancia. Dicha discordancia es lo que María percibe y, como era de esperar, el descubrimiento de la diferencia¹⁷ le produce un gran desasosiego: “Ay de mí, triste e miserable, ¿e quién puede oír música que no se entristezca o no se alegre? Pues cada uno deve pensar en sí que es una armonía hecha para estar siempre templada, agradable y suave para el que la crio” (169).

La falta de armonía, como se ha mencionado, constituye la enfermedad en términos biológicos, pero es que además la discordancia con la divinidad, es decir, el pecado, también era considerado causa de enfermedades. En 1215, durante el Cuarto Concilio de Letrán, la Iglesia había afirmado que el pecado y la enfermedad estaban conectados.¹⁸ En su *Arboleda de los enfermos*, Teresa de Cartagena, quien se había quedado sorda a los 25 años, hará precisamente todo su alegato subvirtiendo esa arraigada idea. Pecado y enfermedad, discordancia y decadencia saturan la misma concepción en la que el individuo es en parte responsable de su propia decrepitud. Y es esto, en todo caso, lo que permite a María darse cuenta de su distancia de la divinidad y asociarlo con su falta de salud: “si yo me quiero estar antes en la muerte del pecado, y no me quiero gozar en la salud mía” (169).

El encuentro musical entre Dios y la beata ha dado como resultado un diagnóstico para ella: su falta de temple, su falta de salud, es decir, su enfermedad. Y todo esto gracias a la transmisión armónica del tacto divino a través de la música, que explicaré, paso a paso, en la penúltima sección del ensayo, al considerar que Dios ha utilizado su mano para sentir el cuerpo¹⁹ y el alma de María de Santo Domingo, y así dar un diagnóstico.

El instrumento

Desentrañemos antes un enigma que nos propone el texto. El encabezamiento que anuncia el comienzo de la visión musical de María de Santo Domingo nos dice que ocurrió “oyendo este día tañer un manacordio o clavicímbalo”. A priori, sin embargo, el manacordio y el clavicímbalo son dos instrumentos distintos. Examinemos las posibilidades a las que pueden referirse uno y otro término.

En primer lugar, *manacordio* podría referirse a su parónimo *monocordio*, un instrumento antiguo de caja armónica que constaba solo, como su nombre indica, de una cuerda. Dicha cuerda podía dividirse con puentes fijos o movibles, en proporciones que determinaban las correspondientes notas de la escala musical contemporánea. Dada su simplicidad y lo patente que hacía que el sonido era número, los pitagóricos lo utilizaron repetidamente como instrumento de aprendizaje.²⁰ Siendo este el instrumento matemático, de la proporción, por excelencia, que María hubiera tenido su visión en la atmósfera creada por un monocordio hubiera sido útil al ensayo, donde el concepto de música como armonía y número es clave.

¹⁷ Recuérdese de nuevo la cita boeciana que acaba: “Amiga es, en efecto, la semejanza; la desemejanza, odiosa y contraria” (62).

¹⁸ Cf. Since bodily infirmity is sometimes caused by sin, the Lord saying to the sick man whom he had healed: “Go and sin no more, lest some worse things happen to thee” (John 5:14), we declare in the present decree and strictly command that when physicians of the body are called to the bedside of the sick, before all else they admonish them to call for the physician of souls, so that after spiritual health has been restored to them, the application of bodily medicine may be of greater benefit, for the cause being removed, the effect will pass away (*apud* Amundsen 88-9).

¹⁹ Un ejemplo de una situación médica que se expresa en términos musicales es la idea de que el pulso tiene un ritmo melódico. Avicena asegura-ba que dicho ritmo podía ser percibido mediante el tacto. Por ejemplo, para el médico (y profesor de medicina) paduano Pietro d’Abano (c. 1257-1316), el ritmo del pulso estaba sujeto a variación a medida que el cuerpo envejecía: el pulso suena en pies dactílicos cuando somos niños, y en yambos cuando somos viejos (véase para ambos ejemplos: Siraisi 127).

²⁰ Pitágoras redescubrió el monocordio en el siglo VI y explicó cómo construir uno, igual que más tarde harían muchos de los principales teóricos medievales de la música, incluido Boecio.



La *Santa Cecilia* de Michiel Coxie (1569). Museo del Prado, no expuesto, tocando un clavicordio. Si nuestras investigaciones son correctas, la visión de María de Santo Domingo en Piedrahíta habría sucedido al son de este instrumento o de una versión más arcaica del mismo.

Sin embargo, hay que descartar el monocordio como opción por dos razones. Por un lado, los sonidos del monocordio eran muy tenues, por lo que era un buen instrumento didáctico, pero no tan bueno para dar conciertos o tocarlo ante otras personas.²¹ Por otro, el monocordio difícilmente podía ser confundido con un clavicímbalo, un instrumento de claves, es decir, teclas.

Pero, entonces, ¿escuchaba María un clavicímbalo? *The Oxford Dictionary of Music* nos dice que los primeros clavicémbalos se construyeron en el siglo XV, aunque el más antiguo que se conserva es un ejemplar fabricado en Bolonia en 1521.²² De modo que, cronológicamente, no es imposible que estemos ante un clavicímbalo. Sin embargo, no he encontrado referencias que apoyen el uso de *manicordio* (o alguno de sus parónimos) para referirse al clavicímbalo.

Ni monocordio, ni clavicímbalo, lo que María de Santo Domingo escuchaba aquella tarde de diciembre era, en mi opinión, un clavicordio.²³ El clavicordio es un instrumento de teclado, como el clavicémbalo pero, a diferencia de este, no de cuerda pulsada, sino de cuerda percutida.

Es un instrumento pequeño, más manejable, que se desarrolló en el siglo XIV y que es un descendiente directo del monocordio.²⁴ De hecho, los primeros clavicordios tenían una sola cuerda.²⁵ El clavicordio era también conocido como *manicordio* (o alguno de sus parónimos). He encontrado al menos dos textos más tardíos donde hallamos este uso. Por ejemplo, el organista, compositor y teórico Tomás de Santa María se refiere repetidamente al *clavicordio* como *monacordio* en su *Arte de tañer fantasía*, publicado en 1557, pero comenzado a escribir en 1541 (Real Academia de la Historia). También el cronista de la orden de San Jerónimo, José de Sigüenza, lo utiliza en un par de instancias, en una de ellas al describir una pintura (fig. 1) que estaba colgada en la sacristía del Monasterio del Escorial: “El otro [cuadro] es de santa Cecilia, donzella hermosissima que esta tañendo en vn manicordio, y algunos Angeles que cantan al son del instrumento, muy gracioso todo y de buen orden y luzes” (633). La pieza es obra de Michiel Coxcie, artista de la corte de Felipe II, quien la adquirió en 1569, aunque llegaría al Escorial en 1574 (Museo del Prado).

La confusión entre las palabras *clavicémbalo* y *clavicordio* no parece descabellada, más aún teniendo en cuenta que ambos instrumentos no tienen una apariencia totalmente discordante. Y así ocurre, por ejemplo, que en una relación de mercaderías de 1563, se detalla el precio de tres mil maravedís para “un clavicordio ó clavicimbano” (*Valuación* 226). El clavicordio, sin embargo, presenta un problema similar al del monocordio, es decir, sus sonidos no son lo suficientemente poderosos para un concierto, aunque sí para una reunión privada, el ambiente en el que me inclino a pensar que este recital tuvo lugar.²⁶ Pero pasemos ahora a la prometida transmisión armónica del tacto y a explicar cómo se produce el diagnóstico divino.

²¹ Una demostración de cómo construir un monocordio puede verse en el video de Kate McWilliams “Unprofitable Instruments” (2021).

²² El clavicémbalo es más conocido como *harpsichord* en inglés, como puede leerse en *The Oxford Dictionary of Music*.

²³ Para Ronald E. Surtz es un clavicordio o clavicémbalo, aunque no justifica por qué (1992, 563). Rebeca Sanmartín y Curto no dicen nada sobre el instrumento.

²⁴ Sobre el *clavichord*, véase igualmente *The Oxford Dictionary of Music*.

²⁵ El monocordio era conocido como *clavicordio trasteado* (Brauchli 1998).

²⁶ No puedo detenerme ahora en el análisis de la localización del concierto, pero adelanto que no creo que se trate de una iglesia. Escribiré sobre mis sospechas en otro lugar.

La transmisión armónica del tacto

El clavicordio es un instrumento de cuerda percutida. Los dedos del músico golpean las teclas, conectadas a una serie de cuerdas de diferente longitud. Al hundir las teclas, se accionan unos macillos que a su vez percuten las cuerdas. El músico nunca toca, de manera directa, las cuerdas del instrumento. Su funcionamiento depende de una transmisión del tacto.

La presión y la manera con la que se tocan las teclas influye en la producción del sonido. El músico debe aplicar la violencia necesaria para que se produzca un cambio de estado momentáneo (las teclas se han de hundir en la medida precisa). Un golpe demasiado fuerte produce estridencia, mientras que una caricia dejaría mudo al clavicordio; una mano demasiado remilgada resulta en un sonido lánguido y es imposible rasguear las teclas. El clavicordista es un maestro del uso de las manos.

El médico hipocrático es, por su parte, un *cheirotéchnēs* (quirotécnico), o sea, también un experto en el trabajo con las manos. En la traducción de Gredos al español, los autores optan por traducir el término como *practicante*, elección que enfatiza el carácter de saber o arte técnico de la medicina. *Cheirotéchnēs*, sin embargo, en los textos griegos, “se refiere al artesano y comprende a escultores, como Fidias y Policeto, o a herreros, zapateros y otros obreros manuales”. A pesar de que “en Platón suele tener una connotación peyorativa, que indica un cierto desprecio por la actividad manual y técnica frente a la intelectual”, en el corpus hipocrático, “no hay nada de peyorativo en el uso de la palabra” (Hipócrates *Tratados* 64-5).

En la tradición hipocrática, los sentidos eran fundamentales para determinar la dolencia que afectaba a un enfermo. “Hay que aplicar el cuerpo a la observación: vista, oído, nariz, tacto, lengua, razonamiento”, leemos en el sexto libro de *Epidemias* (8, 17). El objetivo del diagnóstico de un tipo de medicina que entendía la salud en términos de semejanza con la naturaleza y el equilibrio, era examinar el cuerpo del enfermo en comparación con el cuerpo del médico u otros individuos sanos, en busca de similitudes y diferencias. El tacto era crucial para hacerlo. A través de él se comprobaba la constancia del pulso (y más tarde, con las contribuciones de Galeno y de la medicina china, se comenzó a “contar”), la consistencia de un miembro, la fiebre, la respuesta del cuerpo a la presión, etcétera. De igual modo, esa tarde de 1507, un médico utilizó su mano para diagnosticar el destempe, la enfermedad, de María de Santo Domingo.

Ya hemos visto cómo el clavicordista nunca toca, directamente, las cuerdas del instrumento, sino que desencadena lo que he llamado una transmisión del tacto (de sus manos a las teclas, de las teclas a los macillos, de los macillos a las cuerdas). ¿Acaba ahí esa transmisión? Volvamos a las palabras con las que comienza la experiencia musical de María de Santo Domingo:

Oh, buen Jesús, que *oyendo tañer aquello*, endureciöse mi coraçón y entristeciöse mi alma, *mirando que no estava yo templada*, para que Tú dulcemente en mí tañeses; *no estava concertado el instrumento de mi alma*, para que pusieses Tú *la mano suave en él del amor tuyo*, de *la voluntad tuya con que la tañes*, por no me haver yo llegado a ti, para que *las cuerdas de las virtudes della* fuessen con tu sacratíssima sangre polidas, quitando Tú el lodo, polvo y escoria della. (168-9, la cursiva es mía)

La beata es un instrumento. Y no un instrumento cualquiera, sino uno de cuerda, como el clavicordio. Un instrumento que la mano de Jesús “tañe”, sobre el que pone la “mano suave”. Tañer es un verbo de tacto y es un verbo musical, es etimológicamente el mero verbo *tocar* (*tangere*). Y María de Santo Domingo habla de la mano de Dios. ¿Puede la divinidad usar las manos, tocar un cuerpo? ¿Cómo puede un cuerpo sentir el tacto divino?

Parece difícil que ocurra si consideramos la concepción pitagórica de la música que muchas veces se ha dicho que predominaba en la mente medieval, una idea que defiende que la armonía es número y abstracción, que existe fuera de su materialidad. Pero Bruce W. Holsinger demostró con astucia que, tal y como se narra en el famoso *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio, cuando Pitágoras descubre las reglas de la proporción musical por casualidad al escuchar el sonido de dos herreros golpeando armoniosamente sus yunques con sendos martillos, el entendimiento del propio filósofo dependía del “testimonio de los sentidos corporales” (8). “Deprehendit oculis et manibus quod olim cogitatione quarebat”, dice el texto latino o, lo que es lo mismo, que “verificó con sus ojos y con sus manos lo que había estado buscando en su mente” (mi traducción). El corazón del trabajo de Holsinger está en ese rechazo de las teorías externalistas de la música. “Para muchos de los primeros cristianos y escritores medievales que tratan el tema de la experiencia musical, la *musica* existe dentro del cuerpo humano como *materia* interna actualizada cuando el cuerpo experimenta formas extremas de dolor, deseo o éxtasis religioso” (12, mi traducción). Es decir que, a pesar de que es el alma de María de Santo Domingo lo que es un instrumento, esta necesita de un cuerpo para actualizarse, para “sonar”.



Uno de los textos teológicos más importantes de la tardía Edad Media en Europa, el *Speculum humanae salvationis*, que efectúa un ejercicio de exégesis tipológica, conecta la Crucifixión de Jesucristo, en particular el momento en que es clavado a la cruz, con la leyenda de Jubal y Tubalcaín, a quienes se atribuye la fortuita invención de la música con su armónico martilleo. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Vitr. 25-7 (olim B. 19), fol. 22v.

Es importante tener esa precisión en mente a la hora de entender cómo la transmisión del tacto que ocurre al tocar el clavicordio no se detiene en las cuerdas del instrumento (ni comienza en las manos del músico). Detengámonos brevemente en el origen de esta cadena. Para María de Santo Domingo, como para todo cristiano medieval, la música tenía procedencia divina. En el relato de su arrobamiento, se nos cuenta que fueron cuatro arcángeles los que, “en mucho concierto, como en quien desconcierto ninguno cabía, hizieron un canto muy suave para consolar el padre nuestro que se derribó” (174). El padre al que se refiere la beata es Adán y, según ella, la música le sirvió a este para darse cuenta de que, si Dios le permitía gozar de aquello, “muy mayor es el bien que me está guardado que el que perdí” (174), lo que lo motivó a hacer penitencia. La música divina, de hecho, necesitó también de un cuerpo para llegar a los humanos una vez que el pecado original nos privó de ella. Ni más ni menos que del cuerpo de Jesucristo: la crucifixión es musical (figura 2), la música surge de las heridas y de la sangre de Cristo. “Lo que (Adán)... destempló en él y en nosotros templástelo Tú con tu sanctíssima sangre” (171).

Análogamente, el cuerpo del músico es necesario para que la música divina, inaudible y por tanto inexistente a efectos humanos, se actualice. Si el músico es lo su cientemente diestro, su cuerpo sirve para canalizar la *musica mundana*, por utilizar los términos de Boecio, en “*musica quae in quibusdam constituta est instrumentis*” (sonidos producidos por cantantes y músicos). Es decir, el músico es como los macillos del clavicordio: una fuerza anterior e indirecta lo hiere y no es más que otra rueda en el engranaje del tacto.

La mano de la divinidad, sirviéndose de la armonía de la música, ha tocado el alma encarnada de la beata y se ha topado con una discordancia: la mano ha encontrado un síntoma que le llevará a dar un diagnóstico: “que no estava yo templada”, dice María de Santo Domingo. La figura del Cristo Médico ha co uido con la del Gran Tañedor, ha ofrecido incluso una cura: la confesión, que, como rei cación de la crucifixión, permitirá qu las cuerdas de su instrumento sean “polidas” de “lodo, polvo y escoria della [s]”.

Más allá de las disciplinas contemporáneas

¿De dónde surge la relevancia de la observación, ya que parece que solo destruye todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante? (Al mismo tiempo todas las construcciones, en tanto que lo deja todo en pedruscos y escombros). Pero son solo castillos en el aire los que destruimos y dejamos libre el fundamento del lenguaje sobre el que se levantaron.

Investigaciones filosóficas 118

En este ensayo he querido esbozar las posibilidades interpretativas de observar el lenguaje en su uso. Me he apoyado teóricamente en las ideas desplegadas por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* en particular en su concepto *juego del lenguaje*. Tal corriente de pensamiento nos permite liberarnos de los límites impuestos al lenguaje, inventados y no esenciales, aunque puedan servirnos en determinadas circunstancias a un propósito.

A raíz del juego del lenguaje de lo que he llamado *armonía*, que engloba otros tradicionalmente separados (medicina, cosmología, música, fisiología...), he hecho una lectura de la experiencia mística de María de Santo Domingo en términos médicos, al proponer que se la interprete como el diagnóstico de una enfermedad. Tal diagnóstico se lleva a cabo por Dios que, como Físico Supremo (quiropático), utiliza sus manos para interpretar el temple del cuerpo de

la beata. Las manos divinas se materializan, en el discurso de María, a partir de la transmisión armónica del tacto²⁷ que se produce con la música, y que acaba al encontrarse con una discrepancia en el cuerpo receptor: una enfermedad que no entiende de diferencias entre cuerpo y alma.

Quizás sea conveniente subrayar que estamos estudiando usos lingüísticos que –como bien nos recuerda Wittgenstein– están asociados a formas de vida, un concepto complejo. Según dice su comentador Philip Cartwright: “simplemente tenemos que aceptar la forma de vida tal y como se manifiesta a través de una actividad. ‘Así pensamos. Así actuamos. Así es cómo hablamos de ello’”.²⁸

No propongo un nuevo juego del lenguaje en lugar de los que ya existen. No quiero poner más límites, sino observar las similitudes entre usos del lenguaje, de palabras, de conceptos... e interpretarlos a la luz de ese “parecido de familia”.²⁹ El análisis de textos de otros tiempos, en busca de los juegos del lenguaje que operan en él, tiene la ventaja de poner al lector al nivel de lo escrito en su propia pragmática, o gramática –en términos wittgensteinianos–. Este enfoque nos permite liberarnos de las perspectivas teleológicas de la historia (en las que todo hecho sucedido en el pasado ha de leerse como antecedente de las realidades actuales), y nos revela relaciones invisibles para el ojo moderno. Podríamos decir que las estudiosas de la historia de la salud que se han esforzado por corregir errores de sesgo en tal disciplina han puesto en entredicho las reglas que parecían regir este juego del lenguaje. Estudiamos algo más amplio, la historia cultural de la salud, y eso nos permite leer documentos tradicionalmente considerados religiosos, privados, hagiográficos, legales, literarios... como textos de contenido médico. Creo que quedó ampliamente demostrado por Monica Green (1994) que analizar el papel de las mujeres en la historia de la medicina, a partir de los documentos tradicionalmente considerados para el estudio de dicho campo (tratados médicos, registros de servicios, denominación de las profesiones, entre otros), entraña una grandísima dificultad, si no una flagrante imposibilidad. Merece la pena recordar –con Roy Porter– que al investigarse la historia de la medicina se debe atender a las experiencias pasadas tanto de los profesionales que la ejercieron como de los pacientes.

²⁷ Las teorías del sonido de la época avalan la idea de la música como tacto. El sonido es un golpe, un golpe que surge de un movimiento (Boecio 265)

²⁸ Arriba se lee mi traducción. El original dice: “We simply have to accept the form of life as manifested through activity. ‘This is how we think. This is how we act. This is how we talk about it’”. La cita incluye una referencia a la nota 309 de *Zettel*, libro de apuntes de Wittgenstein (University of California Press, 1970).

²⁹ No hay nada común a todos los juegos de lenguaje; sin embargo, los diferentes juegos del lenguaje están “emparentados” entre sí de maneras distintas. “Y por este parentesco, o estos parentescos, los llamamos a todos ‘lenguaje’” (IF 65). “Vemos aparecer y desaparecer parecidos. Y el resultado de esta observación reza ahora: Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos en general y en particular” (IF 66). Todos los juegos del lenguaje “constituyen una familia”, ya que se describen mejor como “parecidos de familia”; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que existen entre los miembros de una familia: complexión, facciones, color de ojos, andares, temperamento, etc.” (IF 67). La sustitución del concepto de *comunalidad*, que es fundamental a la hora de buscar esencias, por el de parecido pone, para los filósofos con los que Wittgenstein dialoga ficticiamente en la IF, sus conceptos al riesgo de la incoherencia, pues, podrían alegar, todo puede ser relacionado por parecido. Un excelente comentario de las ideas wittgensteinianas es el de Philip Cartwright, que puede seguirse en su blog. En este ensayo, me han sido de particular ayuda sus comentarios sobre los parecidos de familia. Cito de: <http://lwpi.blogspot.com/2011/09/drawing-line-family-resemblance.html>.

Bibliografía

- Amundsen, Darrel W. “The Medieval Catholic Tradition.” *Caring and Curing: Health and Medicines in the Western Religious Traditions*. Editado por Darrel Amundsen y Roland L. Numbers. MacMillan, 1986, pp. 65-107.
- Boecio. *Sobre el fundamento de la música: cinco libros*. Editado por Jesús Luque *et al.*, Editorial Gredos, 2009.
- Brand, Benjamin David, and David J. Rothenberg. *Music and Culture in the Middle Ages and beyond: Liturgy, Sources, Symbolism*. University Press, 2016.
- Brauchli, Bernard. *The Clavichord* Cambridge University Press, 1998.
- Cabré, Montserrat. “Women or Healers?: Household Practices and the Categories of Health Care in Late Medieval Iberia.” *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 82, no. 1, 2008, pp. 18-51.
- Cabré, Montserrat, y Fernando Salmón. “Poder académico versus autoridad femenina: la Facultad de Medicina de París contra Jacoba Félicí (1322).” *DYNAMIS*, vol. 19, 1999, pp. 55-78.
- Cartagena, Teresa de. *Arboleda de los enfermos*. Editado por Lewis Joseph Hutton, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1967.
- Cartwright, Philip. “Philosophical Investigations. Remarks on a Close Reading of Wittgenstein’s Posthumous Masterpiece”, <http://lwpi.blogspot.com/>. Consultado en junio de 2023.
- Flavio Marco Aurelio Casiodoro. *Las siete artes liberales*. Editado por Mari Cruz Ramos Torres, La hoja del monte, 2009.
- Green, Monica. “Women’s Medical Practice and Health Care in Medieval Europe.” *Signs*, vol. 14, no. 2, 1989, pp. 434-73.
- _. “Documenting Medieval Women’s Medical Practice.” *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*. Editado por Luis García Ballester *et al.* Cambridge University Press, 2000, pp. 322-52.
- _. “Bodies, Gender, Health, Disease: Recent Work on Medieval Women’s Medicine.” *Studies in Medieval and Renaissance History*, vol. 2, 2005, pp. 1-46.
- Good, Byron J. *Medicine, Rationality and Experience: An Anthropological Perspective*. Cambridge University Press, 1994.
- Hicks, Andrew J. *Composing the World: Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*. Oxford University Press, 2017.
- Hildegard of Bingen. *Symphonia: A Critical Edition of the “Symphonia Armonie Celestium Revelationum” (Symphony of the Harmony of Celestial Revelations)*. Editado por Barbara Newman, 2nd ed., Cornell University Press, 2018.
- Hipócrates. *Tratados*. Editado por Carlos García Gual *et al.*, Gredos, 1982.
- Hipócrates. *Tratados hipocráticos V. Epidemias*. Editado por Alicia Esteban. Gredos, 1989.
- Holsinger, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.
- King, Peter. “Body and Soul.” *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*. Editado por John Marenbon, Oxford University Press, 2012
- Laín Entralgo, Pedro. *Historia de la medicina*. Salvat, 1978.
- Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Harvard University Press, 2015.
- Lipinska, Mélanie. *Histoire Des Femmes Médecins Depuis l’antiquité Jusqu’a Nos Jours*. G. Jacques, 1900.
- Lombino, V. “Physician, Christ the.” *Encyclopedia of Ancient Christianity*, Angelo Di Berardino, InterVarsity Press, 1ª edición, 2014, https://search.credoreference.com/content/entry/ivpacaac/physician_christ_the/0?institutionId=1019. Consultado en junio de 2023.
- López Terrada, María Luz, y John Slater. “Literatura y ciencia.” *Sabers en acció*, 18 de octubre de 2021, <https://sabersenaccio.iec.cat/es/literatura-y-ciencia/>. Consultado en junio de 2023.
- Manzanedo, Marcos F. “El hombre como microcosmos o mundo menor.” *Arbor*, vol. 99, no. 385, enero de 1978, pp. 17-24.
- Martinelli, Riccardo. *Philosophy of Music: A History*. De Gruyter, 2019.
- Muessig, Carolyn. “Prophecy and Song. Teaching and Preaching by Medieval Women.” *Women Preachers and Prophets Through Two Millennia of Christianity*. Editado por Beverly Mayne Kienzle y Pamela J. Walker, University of California Press, 1988, pp. 146-58.
- Museo del Prado. “Inicio”. *Santa Cecilia*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-cecilia/59513330-7393-4855-a943-011abdc655aa>. Consultado en abril de 2023.
- Porter, Roy. *Patients and Practitioners: Lay Perceptions of Medicine in Pre-Industrial Society*. University Press, 1985.

Power, Eileen. "Some Women Practitioners of Medicine in the Middle Ages." *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, vol. 15, no. 6, 1922, pp. 20-3.

Real Academia de la Historia. "Tomás Santa María", [https://dbe.rah.es/biografias/32041/tomas-santa-mar a](https://dbe.rah.es/biografias/32041/tomas-santa-mar-a). Consultado en junio de 2023.

Ritchey, Sara Margaret, y Sharon T. Strocchia, editoras. *Gender, Health, and Healing*, 1250-550. Amsterdam University Press, 2020.

Sancta María, Tomás de. *Arte de tañer fantasía*. Maxtor, 2009.

Santo Domingo, María de. *El libro de la oración de María de Santo Domingo*. Estudio y edición de Rebeca Sanmartín Bastida y María Victoria Curto Hernández, Iberoamerica Vervuert, 2019.

Sigüenza, Fray José de. *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Imprenta Real, 1605.

Siraisi, Nancy G. *Medieval and Early Renaissance Medicine: An Introduction to Knowledge and Practice*. University of Chicago Press, 1990.

Skervis, Robert A. *Chrōma Theou: On the Origins and Theological Interpretation of the Musical Imagery Used by the Ecclesiastical Writers of the First Three Centuries, with Special Reference to the Image of Orpheus*. A. Coppenrath, 1976.

Speculum humanae salvationis. Biblioteca Nacional de España. Vitr. 25-7 (olim B. 19), fol. 22v, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010647&page=64>. Consultado en abril de 2023.

Strocchia, Sharon T. *Forgotten Healers: Women and the Pursuit of Health in Late Renaissance Italy*. Harvard University Press, 2019.

Surtz, Ronald E. "Imágenes musicales en el "Libro de la Oración" (¿1518?) de Sor María de Santo Domingo". Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 563-69.

_. *The Guitar of God: Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana De La Cruz (1481-1534)*. University of Pennsylvania Press, 1990.

The Oxford Dictionary of Music, <https://www.oxfordmusiconline.com/page/the-oxford-dictionary-of-music/oxford-dictionary-of-music>. Consultado en abril de 2023.

Valuación hecha en la villa de Bilbao del precio de las mercaderías que venían de fuera del Reino. 1563, [s.a.]. Imprenta Real, 1829, p. 226.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Traducido por Jesús Padilla Gálvez, 2da ed. revisada, Editorial Trotta, 2021.

Material audiovisual

McWilliams, Kate. "Unprofitable Instruments", *Monochord demonstration*. Youtube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=9W4jr4CSohl>. Consultado en junio de 2023.

Precipitados para llegar a la memoria chilena:

la música del vacío de Carlos Soto Román

Jamila Medina Ríos
uncieloazulyunredondel@gmail.com

[...] la materia de la memoria no es el pasado sino nuestra versión actual de esa zona inaccesible del tiempo, una instalación poética hecha solo de palabras. No menos que de ellas.

Enrique Lihn, *El circo en llamas*

Vuestros nombres, valientes soldados,
que habéis sido de Chile el sostén,
nuestros pechos los llevan grabados;
los sabrán nuestros hijos también.
Sean ellos el grito de muerte
que lancemos marchando a lidiar,
y sonando en la boca del fuerte
hagan siempre al tirano temblar.

Himno nacional de Chile
[tercera estrofa, cortesía del autor]

De lo binario y el multiformato

No tengo un solo texto sobre la dictadura pinochetista de los gestados por Carlos Soto Román (Valparaíso, 1977). Mejor dicho, los tengo todos o casi, *pero* en formato digital; y cuento también con los fragmentos de *11* (en español y en alemán) por los que llegué a él antes de conocerlo como antologado e invitado del Latinale de Berlín, 2021. Tengo y no tengo... Lo cuento porque es como si mi desposesión delatara mi *locus* de enunciadora (que es más bien de enunciataria: boquiabierta, expectante, foránea), al hablar de un Chile que le duele, mas que no es suyo; de una memoria expropiada, mas que nunca fue/ será mía. Lo subrayo porque al leer a los chilenos y a las editoriales del patio (Karen Bascuñán P., Isidora Sims, Macarena Urzúa, Victoria Ramírez, Ramiro Villarroel Cifuentes, Andrés Urzúa de la Sotta/ Navaja, Naranja) que han inscrito sus ensayos/ impresiones/ fichas sobre el corpus de este poeta-farmacéutico-traducto, una de las dominantes es la interpelación (más o menos insoportable, más o menos contestada, aunque siempre presente) que les destaca con-movidos ante el material, y aún a la espera de una restitución (si bien, con mucho, imposible..., mas siempre buscada) y una conmemoración que les

sane de la humanidad perdida, en ese país en el que sí nacieron y han ido creciendo, a la vera de las polémicas y los discursos alrededor del trauma, el terror y la represión.

No es una oposición peregrina (la falta de documentos..., la contradicción que me habita como lectora e incluso crítica advenediza). Como otros binarios (blanco y negro: corrector y marcador, grito y silencio, vacío y *horror vacui*, archivo y olvido, borradura y rescritura, faltante y restos, clasificado y des/reclasado, visible e invisible, censura y permisibilidad, burocracia de la dictadura y tarot, historia o retórica oficial y registro personal, domicilio y centro de tortura, interrogatorio y confesión, respiración y pausa o suspens(i)o(n), campaña por el Sí y Radio Magallanes, *Himno Nacional* y *rock & roll...*), la presencia y la ausencia (la presencia en la ausencia/ la ausencia en la presencia) son principios estructurantes de muchas de las creaciones que Carlos Soto Román ha echado al ruedo durante estos años.

Estrategias de entrada y también de salida (*input/output*) para articular lo (in)articulado inarticulable; lo sobrearticulado y sobrescrito, si bien aún no apre(he)ndido (“¿cuántas escrituras necesita el 11 para que podamos arraigar sentidos?”

—se pregunta Karen Bascuñán—; lo que continúa *in articulo mortis*, por la reverberación que significa para la chilenidad, pero quiso ser o es para no pocos pasado muerto y enterrado, incluso mercedamente desaparecido. La herida abierta por el golpe, dado justamente el 11 de septiembre de 1973, y los años del gobierno de Augusto Pinochet, “esa dictadura fascista que tuvimos que vivir y resistir” —en palabras de los editores de Navaja—, sigue siendo una cicatriz i/enconada, en una geografía donde el anticomunismo amanece todavía desvelando a unos cuantos a las puertas de las próximas elecciones, y el deseo de orden y progreso comulga muchas veces con la nostalgia por aquellos días de disciplina(da, y para algunos, así sea increíble, plácida, vida) militar.³⁰

De modo que si algo es indiscutible es la actualidad y perentoriedad de este mensaje, que ha encontrado repercusión en traducciones, también al inglés;³¹ aunque, aceptado su necesario lance, quede la cuestión del modo (asunto que obsesiona a muchos de los autores que lo han precedido y que han generado, por tanto, múltiples “soluciones” al acatar y atacar —parodiándolos a ratos— formatos, estructuras y fuentes diversos). Si los amoríos y los policiacos han debido bregar para seguir encantando a los lectores (o, entre las artes, por ejemplo, a los cinéfiles), en pos de intentar decir algo nuevo o decir de nuevos modos..., asimismo, la dictadura (tanto pinochetista como franquista) ha sido un tópico cuyo tratamiento se destaca por la intención marcadamente experimental, exploradora de disímiles vías,

³⁰ Estuve escribiendo este trabajo en la víspera de las elecciones. Emocionadamente, recibí en medio de ello (a través de amigos chilenos en vilo) la noticia de que el candidato ganador (unos 4 595 656 contra unos 3 631 198 votos) fue Gabriel Boric Font (el número uno en la boleta, por cierto) y no José Antonio Kast Rist (el número dos). Dejo constancia aquí del estremecimiento temeroso que les/ me revolvió (“con el alma en un hilo”), así como de la alegría y el “alivio” (palabra en boca de varios) por este cómputo final, en favor de un giro a la izquierda en su país.

³¹ Aunque no abundaré sobre este punto y trabajaré fundamentalmente con el material poético en mi idioma, hay que decir que los binarios inglés/ español convergen igualmente en la obra de Carlos Soto Román, visibilizando e invisibilizando su labor, al abrirla para una comunidad angloparlante y cerrarla, en teoría, para hispanohablantes monolingües. Además de ser traducido o autotraducirse, él ha escrito algunos de los poemarios que aquí abordo originalmente en inglés; y alguno ni siquiera está publicado en su lengua nativa. Los pares legible/ “ilegible” se pueden sumar así al resto de los contrarios que he enumerado, atravesados por la proposición grito/ silencio, a la que más tarde me referiré, y que en otro lugar he implementado (en confluencia con el código binario 0-1 y el signo de nulo o vacío ∅ de la lingüística) para hablar de otro autor chileno que ha narrado la dictadura, Roberto Bolaño (Medina Ríos, Jamila: “Perfilando al héroe entre gritos y silencios: de *Soldados de Salamina a Estrella distante*”, 2021, inédito). Sobre su estadia en Filadelfia (donde comienza sustancialmente su poesía en inglés) y sobre cómo se imbuó de la tradición conceptual estadounidense, que vio enseguida en relación con una vanguardia que ya traía en su bagaje como chileno y latinoamericano (muchos de cuyos nombres citan a cada paso los críticos, al interrelacionarlo con su contexto genético —y que aquí me ahorraré—), véase la entrevista de Carlos Soto Román con Camilo Brodsky Bertoni (27 de junio de 2018).

ideadas o revisitadas por quienes han decidido continuar hablando del autoritarismo, para poder llegar, un día, a ser mejores ciudadanos, a mejores augurios –hablo de nuevo gracias a/ con Karen Bascuñán–. Sin embargo, pareciera que la intención de recuperar lo olvidado y de vivir la memoria, en el caso de traumas que implican un poder gubernamental (con una retórica entrenada, codificada y expandida por los medios de comunicación, las escuelas y demás ámbitos de lo cotidiano), deja a la vista (o extrae, entre lo oculto bajo varias lápidas) un conjunto múltiplo de archivos para atreverse a hablar de lo que tantas veces se ha insistido inenarrable, escamoteado, tachado. Justo de ahí (de su ser multiformato y su instrumentalización multiarchivística), las clasificaciones que ha venido motivando el corpus heterogéneo que pretendo sobrevolar, acercándome a los libros y los proyectos que Carlos Soto Román ha dedicado al tema.

En un paneo rápido a su bibliografía, diré que me refiero en principio, con “corpus heterogéneo”, a cinco volúmenes, y que seré específica en sus circunstancias como si se tratara de obras plásticas escamoteadas a nuestra vista, puesto que en parte lo son. 11: “libro de poemas conceptuales, visuales y experimentales –según el propio escritor–,³² que trata de narrar la dictadura y postdictadura a través de un montaje de material de archivo de diversa índole”.³³ *Tercera Estrofa: Puntuación*: “poema visual/ conceptual”, justo basado en esa estrofa del *Himno nacional de Chile* (“que hace especial énfasis en las glorias del ejército y que durante la dictadura fue impuesta” para ser cantada “junto a la primera”).³⁴ Cierra (o abre más bien, a 40 años del golpe) esta “trilogía” *Chile Project [Re-Classified]* “libro de borraduras de documentos desclasificados de la CIA” sobre su país y la Operación Cóndor.³⁵ Otros dos son *Alternative Set of Procedures/ Set de Procedimientos Alternativos*: “texto collage” que “mezcla la descripción de los métodos de tortura usados por la administración Bush durante la intervención en Afganistán e Irak” con “textos del *Manual KUBARK* (utilizado por la CIA para entrenar torturadores de América Latina en la llamada Escuela de las Américas)”, con los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola y con diálogos que parecieran la reticencia a la confesión de una visionaria, y son en sí –vuelve a revelarme él–³⁶ parlamentos sacados de los juicios de Juana de Arco, esquivando una y otra vez los interrogatorios.³⁷ Por último, *Bluff*: otro “texto collage que mezcla técnicas de interrogatorio con la adivinación o lectura de cartas (tarot)”.³⁸

³² Los comentarios que intercalo en este párrafo bibliográfico, y que suscribo sobre su obra, han sido extraídos de mi comunicación personal con el autor, por vía electrónica (30 de noviembre de 2021). Aprovecho para agradecer con creces aquí su colaboración generosa y detallada, al abrir para mí los libros (varios de ellos agotados, por publicar o reditar), los sitios en que se difunden y buena parte de la crítica que han generado. Para los que pueden hallarse en línea, cfr. Bibliografía.

³³ 11: Premio Municipal de Literatura de Santiago 2018; Colecciones: Fundação Serralves, Porto, Portugal, 2017 y 2023, “compuesto en Franklin Gothic Condensada, impreso en papel Bond de 80 gr.”; “tapa en cartulina Cúrius Matter negro opaco con dos pasadas de impresión Offset gris”, autoedición en “colaboración con Carbón: Roberto y Joaquín Contreras”; traducido para ser publicado en inglés en junio-julio de 2022 por Ugly Duckling Press. (Especificidades aportadas por Navaja, cf. Bibliografía).

³⁴ *Tercera Estrofa: Puntuación*: Solo salido como *broadside*, a través de acciones sonoras #18, en *feat.* con Gerard Altaió del colectivo Sonhoras, Barcelona, L’Automática: antigua fábrica de impresión tipográfica, Carrer de la Legalitat, Barrio de Gràcia, 16 de julio de 2019, 100 ejemplares, diez numerados y firmados por el autor; actualmente, en evaluación para ser editado.

³⁵ *Chile Project [Re-Classified]*, 2013; disponible en Gauss PDF. Abundando un poco más sobre la materialidad y la intertextualidad de este libro publicado por Espiral, anoto –gracias a Isidora Sims–, que se trata de un sobre negro que contiene hojas sueltas correspondientes a reproducciones intervenidas de documentos desclasificados por la CIA en el año 2000, relacionadas con el apoyo norteamericano al golpe de Estado en Chile, y referidos al período 1968-1991. Entre estos documentos se incluyen escritos sobre operaciones encubiertas que tenían el objetivo de derrocar al presidente Salvador Allende, información sobre la Operación Cóndor y, entre otros datos, se encuentra la participación de Manuel Contreras en la CIA. En cuanto a los documentos en sí, intervenidos solo por la CIA: pueden encontrarse en: <https://foia.state.gov/Search/PressRelease.aspx?q=state&type=20001113>.

³⁶ Para la última fuente, me apoyo en mi correspondencia personal con el poeta, por correo electrónico (19 de diciembre de 2021).

³⁷ *Alternative Set of Procedures/ Set de Procedimientos Alternativos*, escrito originalmente en inglés: Corollary Press, Philadelphia, 2013, “esa edición está desaparecida”/ *Pez Espiral*, 2015, “impresión por encargo”; con una versión en español para la editorial Das Kapital, diagramada mas nunca publicada.

³⁸ *Bluff*: Commune Editions, 2017, descarga gratuita/ no publicado en español: traducción extraviada o inconclusa.

A tales ejemplares “en papel” querría añadir, porque tiene relación con el diferendo Cuba-Estados Unidos y con detenciones y torturas; o sea, por su concomitancia temática (aunque no entra en Chile), lo emprendido en Sonora Guantánamo, que vocaliza algunos retazos de *Bluff*. Ese proyecto colaborativo de poesía (efectivamente, sonora) ha contado con la voz y los textos de Carlos Soto Román y la percusión, los sonidos y los *loops* del arquitecto y agitador cultural José Luis Abásolo. Una de sus grabaciones, “23 de noviembre de 2002, Cero Doscientas Hora”, es parte de las pistas del *cassette Doble registro* (Núcleo de Lenguaje y Creación, Escuela de Arquitectura UDLA, Chile, 2018). Allí se emplean los “protocolos de interrogatorios utilizados en la base [de Gitmo]”, y el audio “empieza con un trozo de una entrevista a Ulrike Meinhoff, periodista de izquierda alemana y miembro de la Fracción del Ejército Rojo (RAF)”, a quien pertenece también “el epígrafe que da inicio el texto ‘si tiras una piedra’” (Soto, comunicación personal, 19 de diciembre de 2021).

En segundo lugar, y más pertinente que el primero, he de referirme a Radio Magallanes (Festival de Poesía y Música del 2018): “un proyecto de poesía y música que junta textos de 11” con otros de *Verde Noche*, libro del “poeta, músico y amigo Pablo Fante” en el performance *11 Noches*, que combina un “guion” (basado en la escritura) “con una ambientación sonora o musical”. Fue presentado, entre otros lugares, al conmemorarse el 11 de septiembre, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2019). Para les entendidos, será predecible que la banda se llame Radio Magallanes, “en alusión a la radio[emisora] que transmitió el último discurso de Salvador Allende desde la Moneda, el día del golpe”. Lo interpretaron, junto a Carlos Soto (voz y efectos), Juan Diego Soto (guitarra), su hijo mayor, y Pablo Fante (bajo), quienes además compusieron la música, y otro guitarrista, Gonzalo Henríquez.³⁹

Más que lo que se desprende de un recorrido que revela fuentes (música patria, informes gubernamentales o de inteligencia, manuales de interrogadores y torturadores, barajas) y métodos, entrelazado a las descripciones/ etiquetas razonadas por el escritor: “poemas conceptuales, visuales y experimentales”, “texto collage”, “montaje de material de archivo de diversa índole”, “libro de borraduras de documentos desclasificados de la CIA”, “proyecto de poesía y música”..., quisiera citar algunos de los membretes que les ha endilgado o que ha movilizado la crítica para sumergirse en estas creaciones. Me refiero –por sus nombres y apellidos– a: *poesía visual* (Victoria Ramírez); *poesía conceptual* (Michael Leong); *poesía concreta* (Camilo Brodsky Bertoni); *poesía política/ poesía documental* (Ramiro Villarroel); *poesía de la memoria* (Navaja); *poemas anómalos* (Naranja publicaciones) o *manipulación algorítmica, interfaz programada, violencia discursiva*.⁴⁰ Y a otros tantos como: *poesía situada* (Enrique Lihn-Andrés Urzúa): *textos cruzados a fuego con el contexto/ poeta recolector*: “una poesía donde nada haya sido escrito por mí”; una poesía sin autoría (y de la apropiación) (Juan Luis Martínez-Andrés Urzúa)/ *poesía anticreacionista*: “Las palabras del libro nuevo pueden ser originales del autor o ajenas” y “Un escritor del arte nuevo escribe muy poco o de plano no escribe” (Ulises

³⁹ Me baso en otra comunicación personal y contribución bibliográfica del autor, “a propósito del multiformato”, cuando le expliqué la perspectiva probable que adoptaría esta investigación (10 de diciembre de 2021).

Gracias a Carlos Soto supe también que Gonzalo Henríquez lidera él mismo un “proyecto muy interesante de poesía y música llamado González y Los Asistentes”, y pude ver que han hecho “un trabajo [...] performático] impresionante junto a Raul Zurita” (para los videos y la grabación, cfr. Bibliografía).

⁴⁰ Soto Román carefully places official documents [...] on the frontier of legibility through several material operations. [...] the poet erases (con) texts, removes vowels from names, suppresses photographs described in the text that accompanies them, rearranges official reports into “verses,” plays with blank space and enjambment, etc. [...] Soto Román’s work [...] operating as an interface in its assembly and rearranging of information by way of myriad constraints or algorithms (Scott Weintraub).

Carrión-Andrés Urzúa) *escritura no creativa* (Keneth Goldsmith-Andrés Urzúa). Y así también a los que ven su obra como: *información sensible/ artefacto que tiene simultáneamente múltiples formas/ objeto híbrido: libro de artista, libro-objeto/ valor plástico/ palimpsesto*: “Una obra (artística) que se sobrepone a otra (documental), y que en ningún momento deja de revelar su intervención”/ “*archivo y obra de arte se coordinan y juntos funcionan no solo como un medio para activar la memoria y hacer emerger aquello que estuvo presente, sino también permite transportar a la actualidad lo que en otros momentos ha sido censurado y suprimido de la memoria*” (Isidora Sims). Por demás, hay quien ha hablado de: *radio efectiva y afectiva*: “las canciones, letras, sonidos e imágenes se transforman en una *emoción*, aquello que conmueve y genera una *reacción* al recuerdo que no surge solo del *momento histórico* aludido, sino también del *recuerdo del registro y del archivo emotivo* desplegado”/ *un track*: “al oírlo nos hace reconocernos en una comunidad y en una generación” (Macarena Urzúa) (todas las cursivas son mías).

De sobra es patente que la sombrilla se expande para emplear delineaciones más o menos conocidas o acuñadas con otras que no se bastan a sí mismas; que hibridan (como la obra misma que intentan mapear) política y estética, ¿autoría? y recolección o apropiación, arte y conmutación o computación, corporalidad y corpus; y que se desbordan a lo sinestésico, lo audiovisual y lo musical, lo instalativo, lo sentimental, hasta traducirse o mejor transportarse (con el poeta, sus materiales y las remembranzas de lo vivido y lo que no) a las rutas de los imaginarios del ser-en-común chileno, atravesado (partido, desencajado aún) por las dos grietas (gritos) del 11 de septiembre (ese 09 que ahora se me aparece como un ojo abierto junto a un ojo tuerto o como gacho: que mira y no quiere mirar, cual muchos todavía hoy, el rostro –la mue(s)ca sombría– de un pasado que es herida cerrada en falso, puru-lenta).

De la voz desautorizada y el multiarchivo

La precipitación es la creación de un sólido a partir de una solución. Cuando la reacción ocurre en una solución líquida, el sólido formado se llama “precipitado”. La sustancia química que hace que se forme el sólido se llama “precipitante”. Sin suficiente fuerza gravitatoria (sedimentación) para unir las partículas sólidas, el precipitado permanece en suspensión. Después de la sedimentación, especialmente cuando se usa una centrífugadora para presionarla en una masa compacta, el precipitado puede denominarse “gránulo”. [...] El líquido libre de precipitados que queda por encima del sólido se llama “sobrenadante”. Los polvos derivados de la precipitación también se conocen históricamente como “flores”. Cuando el sólido aparece en forma de fibras de celulosa que han sido sometidas a un procesamiento químico, el proceso a menudo se denomina “regeneración”.

Wikipedia en Español

Letra que es imagen que es ritmo que es número..., la poética de Carlos Soto Román es consciente de su proceso de (des)composición de fórmulas y formatos. El gesto entre centrípeto y centrífugo: “malabares” –diría él– con que atrae a la vez que disemina en derredor sus comunicados-sus obsesiones-sus tentáculos, para estacionarse en el mundo, me recuerda un precipitado (mejor varios) y me confirma que es químico. La versatilidad que le atañe

en el proceso de excavar y cavilar sobre la memoria chilena (sus sedimentos), me remiten poderosamente a un poema que abre el único libro suyo que tengo en mi librero: *Estrategia de salida* (Cuadro de tiza ediciones, Santiago de Chile, 2018, en español).⁴¹ Aquí el creador (lector consuetudinario de recetas y prospectos) se interroga sobre los mejores modos de acometer una empresa: acción que está hecha de alquimia y (r)escritura, de desbroce y compactación (compresión: comprensión) hasta llegar al grano (¿pus o semilla?: “template”, “lenguaje genérico”, “mensaje crudo de las formas” –me descubre, entrevistado por Elisa Montesinos, él mismo–). Su propuesta o proyección (como danza chinesca en la pared interpuesta a su escapada, en la puerta dispuesta) implica otra vez ausencia y presencia, revelación y velorio, duelo y vuelo. Así, disuelve en la otredad su ego (recaba auxilio en un “ejército” de fuentes), para solucionar su nuevo estatus: el de quien vuelve al camino, a sobrenadar expuesto a nuevos procesos, entre inspiradas floraciones que abrigan, al menos aquí, la fe en una regeneración

Empieza de esta manera.

Parado frente al espejo te preguntas:

¿Cómo se escribe un poema de despedida?

¿Qué tipo de palabras debieran usarse?

¿Qué tono? ¿Cómo inaugurar una ceremonia de partida?

¿Qué reglas seguir?

¿Qué tipo de lenguaje habla del duelo?

Te sientes perdido. Buscas ayuda.

Alguien debe haber escrito instrucciones para este propósito.

Te vuelcas en la sabiduría antigua.

Consultas libros y publicaciones raras.

Haces una lista. Reúnes un ejército.

Analizas intentos y posibilidades.

Estudias el nivel de impacto de cada uno.

Solo para volver de nuevo al punto de partida.

Empieza de esta forma.

La consumación de la idea de la ausencia.

Súbitamente el ego se transforma. Se inciviliza.

El yo desaparece.

Comienzas la elaboración de gestos y rituales que aceleran el curso de los acontecimientos.

El motín interno. Te sientas a un costado, tomas notas:

la partitura del último movimiento aparece. La peroración,

la coda. El boceto de estrategia de salida. (19)

Ceremonia, reglas, instrucciones, lista, rituales, partitura, movimiento, boceto. El músico y el estratega componen juntos también aquí, para hallar el discurso, el tono, el gesto, *la forma* al fin, para salir al final del precipicio. Pastiche y palimpsesto se revelan como emplaste y cataplasma, itinerario posible de una curación.

⁴¹ Escrito primero en inglés como *The Exit Strategy*, y en Filadelfia (donde vivió desde 2009), este poemario fue publicado en enero de 2014, por el colectivo Belladonna, dos meses antes de volverse a Chile y abandonar la ciudad (Soto, correspondencia electrónica, 19 de diciembre de 2021).

Como ajedrecista empedernido que ensaya distintas aperturas, por ganar(le a) la partida, acaso la diversidad de la obra de Carlos Soto Román pueda ser explicada por esa motivación. No ya el hallar sino la permanente búsqueda (girovagante) de uno y mil modos (palabras) para modelar (¿moldear, modular?, ¡mondar!) el recuerdo, en pos de volver(lo) a casa. Un juego de memoria (*by heart*) que abraz/sa –como diría Macarena Urzúa que dizque Enrique Lihn– la “instalación poética”, de manera “afectiva” y “efectiva”, significativa, acaso porque resemantiza descarnando, y solo añadiendo, si es el caso, sonoridades. Una vocalización émula del grito: música solitaria de los inanes de los ex-ánimes (zombies): detenidos, interrogados, torturados, prisioneros, fusilados, ejecutados, desaparecidos... De hecho, es esa una de las explicaciones que hallo entre sus versos de *Bluff* (una estilística que termina por ser compasiva con ser ética) para osar concertar ese vacío, y hacer de sus anotaciones notas de un pentagrama y un guion representables en *11 noches*, como aquel Rubén Martínez Villena que (asciende por la) escala “para expresar la clave de [s]u angustia secreta” hacia “una nota, inaudible, de otra octava más alta”, persiguiendo “un color, de la oscura región ultraviole[n]ta” (1923, s.p.). Por demás, creo que el/ la performance (engarzado/a a viejos audios, videos, gestos) llena la lectura de una reverberación que, como la música y con ella, carga el aire de marchas y contramarchas: contradicciones y revoluciones;⁴² pues pone más que la boca el cuerpo, e implica una poesía, más que *social, actuante* (no diré militante o partidista para no comulgar con vocablos que traen su carga de ortodoxia). De ahí que no me extrañe cuando me asevera: “el proyecto [*11 noches*] salió como algo muy espontáneo, [...] luego se fue transformando casi [...] en la única forma de presentar *11*. De hecho, ya no lo leo en público”. El poema “So Let’s Define Trouble” de *Bluff*, que nos trae una posible clave, reza:

Let’s define revealing gestures:
 a voice projecting tension
 a voice projecting fear
 a dislike of certain topics
 The subject’s mouth
 as a rule is notoriously
 more revealing than the eyes.
 Gestures and postures
 always tell a story
 A posture is like
 a physical image of the tension
 A dry mouth denotes nervousness
 A ruddy face is an indication of anger
 A cold sweat is a sign of fear and shock
 A pale face usually shows
 the interrogator is hitting close to the mark
 A slight gasp or an unsteady voice

⁴² Por la materialidad de este trabajo (sobre todo cuando exhiben videos, por ejemplo, de la televisión chilena pinochetista; lo que no sucede, por supuesto, en todo tipo de escenarios), el ensamblado me recuerda a la *Imación Canciones para después de una guerra* (España, 1976), de Basilio Martín Patino, sobre la dictadura franquista. Una lectura cuidada de ambos materiales podría detenerse en las marcas ideológicas de las fuentes a las que apelan y en cómo crean su efecto desautomatizador. Sugiero que, más que resemantizarse, estos materiales provocan un efecto de extrañamiento (*ostranenie*) e incomodidad en el lector/ vidente/ oyente; sin que su objeto sea el de crear un “nuevo” mensaje, sino más bien el de recrear el ambiente opresivo, absurdo, incluso frívolo o festivo, que era marco y meollo de aquellos días; lo que se diría revivir el escenario o, mejor dicho, recrear la escena del crimen.

may betray the subject
 AN INTERROGATION IS NOT MERELY A VERBAL PERFORMANCE:
 IT IS MOST OF ALL A VOCAL PERFORMANCE (25).

Como el que emprende vertientes varias, también he de destacar que las disquisiciones del autor de *11* lo llevan, por otra parte (en el contrapunto entre silencio y grito, violencia y voz), a cuestionarse no solo la novedad u originalidad de su decir, sino el decir mismo. Sus asociaciones de sentido lo despojan de autoridad en la autoría, se autoemborronan para empalmarse con la obra misma (que no es más que su material histórico), y desdeirse diciendo. La propuesta es, en efecto, meter el cuerpo (entregarlo al tejido social, al espacio), mientras se adentra en la piel de la narración sin arredrarse, desapareciendo(se) él mismo en una re-radicalización o reclasificación que automutila el badajo de su lengua para escuchar las resonancias de los documentos: pendiente de su penduleo. Detener el diálogo que implica un *tú* y un *yo* (una otredad cuyo dolor no puede sentirse en carne propia). Contener el aliento, la respiración que empaña el cristal con que se mira. Acortar el espacio; sacar el vacío (el lenguaje, la interpretación) que lo separa, como intérprete leguleyo, lenguaraz, como traductor que traiciona lo que recuenta, de su objetivo. Por eso se sujetará después, suspendido como El Colgado (*Le Pendu*) del Tarot de Marsella, apartando su subjetividad para llegar a la contemplación sin velos, sin (per/pre)juicios:

una palabra es aquello que no se ha dicho

sólo lenguaje diálogo	idealista	generado torpemente	por el
entre tu silencio la negociación del espacio en momentos inesperados		& el mio (ese vacío que nos rodea)	
el tacto familiar	de la piel [intimo/social]	cómo el único tejido posible como la trayectoria deseada...	
la dualidad de este modelo lógica formal		me llama a cuestionar	mi
Debo entonces acentuar la protección de mi cuerpo espacio Debo encontrar nuevas reglas que estén abiertas interpretación			en ese a
Debo re-radicalizar mi lógica requerimientos formales	ignorando	los	
robando / apropiando		adelantando preguntas sobre auto-ría	
			sobre auto-ri-dad
empujando contra	la ilusión	de la	o-ri-gi-na-li-dad

(*Set de Procedimientos Alternativos*, 14)⁴³

Del doble tachado (11) de su *yo* extrae un doble engegue-cimiento que es doble re-visión (09). Enrarecida la mirada, entrecerrada, se entreve entresacando, enajenado; distanciándose en ejercicios bretchianos, para saber(se) mejor a qué atenerse en lo adelante, y anticipar preguntas: cuestionando dualidades. La línea de fuga (el empuje, la trayectoria) no lo guía ahora del 0 al 1 y de vuelta (entre silencio o grito, y viceversa, por epatar, por desmarcarse, como todo autor autoritario). En “El Colgado/ *The Hangman*”, su discurrir lo ha hecho llegar a un ecosistema que

⁴³ Me permito dejar este texto en imagen, por respetar al dedillo su fisonomía visual.

es diasistema de acumulaciones, residuos, desechos, desperdicios: pérdidas; y es a la vez un decantado o descarte, de quien toma cartas en el asunto y ordena para el viaje una farmacopea casi si(n)lente, en medio de un suspenso (h)i(st)r(i)ónico:

acri ce meaning Letting Go meaning Surrendering meaning Passivity
Suspension meaning Acceptance meaning Renunciation meaning Patience
New point of view meaning Contemplation meaning Inner harmony
Conformism meaning Non-action meaning Waiting meaning Giving up
Some times we can see where he's hanging from
Some others we just can't
Some times both legs are pointing at the sky
Some others one leg is crossed behind the other
Configuring something like a crucifix
Which is a curious thing because
At the end death by crucifixion is also
A death by hanging
Some times the body is straight
As if the man was pretty comfortable in that position
And some others he seems to be twisting and contorting
As if the pain was unbearable
Most of the time his face looks at peace
Most of the time his face resembles the face of a holy person
There is even a halo around his head
A small sun, illuminating improbable possibilities
There is a very curious one:
The guy hanging plays the violin upside down
with a smile on his face
His head looks like the head of a deer
And a pocket watch is hanging out of his vest
He is hanging from a vine
There's something very unsettling about people hanging
Think about Chicago martyrs
Think about Strange Fruit
Think about those guys hanging from the bridge
in Ciudad Juárez in Nuevo Laredo in Sinaloa
I wonder how this particular one could be any better
I wonder how this image can convey any words of good omen.
(Bluff, 19-20)

¿Piensa el poeta en la muerte o en la resurrección? ¿Es esto pausa contemplativa o ahogadura trágica, perversa, provocada en el que cuelga (suicida, desesperado mártir), por los “perpetradores” del terror? –como les llaman en Naranja publicaciones–. Esos que empujaron en el pasado y todavía empujan en el futuro a los que no olvidan (y a los que sí) hacia una discontinuidad: un balbuceo, un malentendido que se d/relata en el malestar del cuerpo, en

la boca del estómago, de los que sufrieron las persecuciones (y de los que no), de los que lo vivieron todo (y de los que sí pero no).

Ante la (im)posibilidad de decir (ni) esta boca es mía, para recontar –de acuerdo con Andrés Urzúa de la Sotta– la “barbarie nacional”: “inconmensurable y terrible”, sobrevenida tras el 11..., la ansiedad, pues, de re-crear compilando. Su sed hace que resurja (y mane-je) un florilegio que es osario de legados, un *demo* que pone en contubernio mucho con demasiado, y para cuya identificación o enumeración aprovecharé las lecturas críticas existentes, de quienes además comparten (o repelen) la caja de resonancias (ideológicas y sentimentales) de las intertextualidades e intermedialidades en juego.⁴⁴

En *11 noches*, por ejemplo, revelados por Macarena Urzúa, oiremos que

suenan pedazos de *Libre*, de Nino Bravo, *Los viejos estandartes*, de Los Cuatro Cuartos, *Lili Marleen*, la marcha *Radetzky* (ambas favoritas de Pinochet), junto con imágenes y sonidos del cumpleaños del dictador –aunque faltó *Sigo siendo el rey* la ranchera–, todo esto mezclado con el último discurso de Allende, y referencias a la *cultura popular* ochentera, entre ellas, Patty Maldonado. Se suman a estas referencias la lectura de los textos del Instituto Médico Legal, describiendo las causas de muerte y su detalle, de los asesinados durante el golpe militar y la dictadura, imágenes de la campaña del Sí y el No, enunciados de la prensa como “El país se fue al chancho chino” (2018, s.p.).

Pero es que ya 11, como libro –al decir de Karen Bascuñán–, se hallaba intervenido por un enjambre de intertextualidades y apelaciones a la memoria colectiva chilena. Allí Carlos Soto se sumerge a través de múltiples estrategias en los archivos de la infamia de la dictadura cívico militar y recoge fragmentos lejanos de frases que atravesaron nuestro inconsciente colectivo. Entre archivos que nos hacen sentir escalofríos por el horror al que sabemos refiere, aparecen jingles, frases con las que quienes nacimos y crecimos en dictadura nos reconocemos a través de los mass media omnipresentes de nuestra niñez. Ominosos, más bien (2017, s.p.)

Otra que nos retrata a vuelapluma lo multívoco y el aventurarse de quien “obtuvo el Premio Municipal de Literatura 2018 [...] prácticamente sin haber escrito palabra del libro ‘11’”, es Elisa Montesinos:

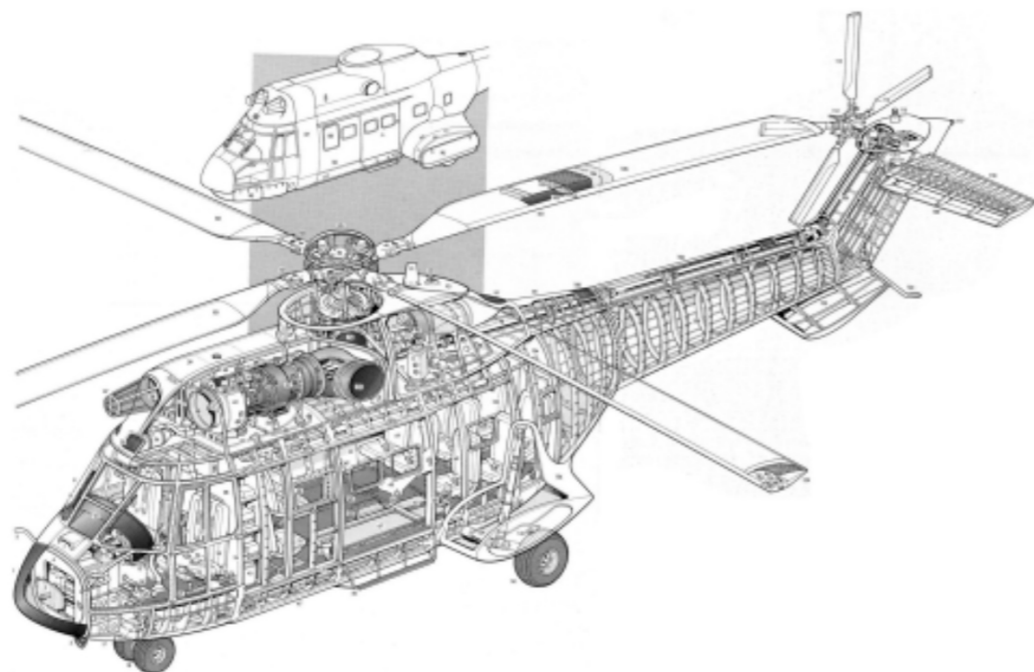
Por medio de yuxtaposiciones, espacios en blanco, repeticiones en base a *documentos del horror en dictadura* –bandos, memorándums, certificados y declaraciones–, logró extraer lo poético a materiales tan poco literarios. No contento con esto, además decidió autoeditarse, presentar su libro en un excentro de tortura, la Clínica Santa Lucía, y convertir esos *textos ríspidos y monótonos* en el proyecto de poesía musicalizada Radio Magallanes (2019, s.p.).

⁴⁴ A medida que les cito, para no detenerme, pero sí hacerlo notar, subrayo algunas de las categorizaciones éticas que les critiques inscriben mientras se ocupan del material de Carlos Soto Román. Son esas (como las evocaciones que despierta en ellos este corpus móvil) las marcas de la “interpelación” a la que me refería al principio de esta investigación, las cuales les perfilan como una comunidad responsable por su destino y por el pasado aquí rememorado.

El periodista Ramiro Villaroel tampoco escatima enumeraciones ni adjetivos para hablar de lo interpolado en 11: esa “[a]brumadora cantidad de documentación que forma un corpus *del desastre*, del horror”, que ayer fuera dispuesta por los “dispositivos documentales del poder dictatorial” y que relata hoy la “*sistematización del terror y su maquinaria perversa*”, así como el “*lenguaje leguleyo* que le d[ab]a forma a la transmisión de la información represiva y asesina de ese régimen”. Algunos de los formatos que reconoce en el libro son:

órdenes, [...] testimonios, actas, informes, constancias, [...] fichas, proclamaciones, llamados, convocatorias, noticias, imputaciones, comunicaciones, planificaciones, planimetrías, métodos, fórmulas, titulares, [...] acuerdos, vestigios, discursos, organigramas, decretos, pautas, condenas, solicitudes, lemas, cartas, consignas, mensajes, tácticas, indicaciones, siglas, formularios, fechas y promesas (2019, s.p.).

Entre las detectadas al paso por Villaroel, otra de las citas de la materialidad de la dictadura es un helicóptero Puma, que es en sí mismo el poema, en su “sola planimetría”. La imagen lo lleva enseguida a lo acontecido con la “caravana de la muerte”, que lo utilizó “para desplazarse por Chile, con el lamentable resultado [...] de 97 presos políticos asesinados bajo el mando de Sergio Arellano Stark, para los efectos oficial delegado del comandante en jefe del ejército y presidente de la junta de gobierno el general Augusto Pinochet” (2019, s.p.).



11: Carlos Soto Román

Otro tipo de datos que la poética de Carlos incorpora –como distingue Villaroel–, son “los alias, apodos, motes de agentes, carabineros, miembros, efectivos y funcionarios del ejército”, que habrían estado “al servicio de las organizaciones creadas por la junta para el exterminio de opositoras y opositores”.⁴⁵ Asimismo, entran en 11 (como libro-país o libro mu[n]do),

⁴⁵ En cuanto a su selectividad al elidir información y dejar apenas el nombre del dictador, en la geografía de este corpus nacional, del cadáver de una época que exhibe, Carlos Soto Román explica a Elisa Montesinos:

—¿Por qué la decisión de sacar nombres propios del libro y dejar solo el de Pinochet?

rítmicos más que “ríspidos” –acotaría yo a Montesinos–: “números, lugares, sitios, esquemas y fechas”, que “se articulan como una sistemática de acontecimientos y espacios que [...] permanecen en las dinámicas de [esa] sociedad” (Villaroel, 2019, s.p.). De hecho, par de textos vinculados con el helicóptero Puma son esos dos como columnatas de una suma (que es resta) fatídica, en que se enumeran los topónimos en los que cobró vidas, yendo en dos direcciones opuestas a través del cielo chileno:

Rancagua	La Serena
Curicó	Copiapó
Talca	Antofagasta
Linares	Calama
Concepción	Iquique
Temuco	Pisagua
Valdivia	Arica
Puerto Montt	—
Cauquenes	71
—	
26	

Nótese que me guía, en esta ráfaga de citas críticas, no solo la ausencia de memoria y la responsabilidad ética, sino la imposibilidad de sobresaltarme con la presencia de materiales (topográficos, simbólicos, onomásticos, dialectales..., para mí desconocidos). Si una de las falencias de este tipo de obra volcada sobre un trauma nacional podría ser el no hallar puntos de comunicación con lectores extranjeros (y más en el caso de trabajar con materiales que en sí llevan ya el rasgo de encriptado, a los que el poeta aplica una segunda encriptación-crispación), sin embargo, considero que la apelación a la música y los materiales audiovisuales abren una posibilidad de encuentro menos selecta, siendo que apelan o despiertan otras zonas de percepción/ goce de los interlocutores, haciéndose presentes como cuerpo y ruido más allá de los recuerdos.

Igualmente, lo enumerativo (con interrupciones de otros ritmos y de categorías gramaticales diversas: “N.N. N.N. N.N. N.N. N.N...”, “inoperantes/ pusilánimes/ tímidos/ cobardes” o “fusilado/ fusilado/ fusilado...” y “ejecutado/ ejecutado/ ejecutado...” o “VIGOROSAMENTE...”) funciona en los dos planos del signo, intensificando sensaciones, emociones; no importa si quien escucha conoce o no lo que se (re)cuenta. Es la magia de la narración oral, del *hip-hop*, del *spoken word* y otras vocalizaciones “comprometidas”. En lo fonético, el recurso aporta una sonoridad retórica o de muerte o de protesta (depende del cristal con que se mire): pregunta, bala, caída, golpe, grito, gemido, maldición, No. En lo semántico, la uniformidad despoja de individualismo (de nacionalismo) los hechos, y por ello mismo lo extiende, haciendo infinito o casi el ciclo del diorama del horror, y volviendo probable una identificación con la(s) historia(s), cualquiera que sea le destinatario ajeno al cronotopo chileno que esté asistiendo a

—Es una estrategia de despersonalización para tratar de llegar a una especie de lenguaje genérico. Quito por igual nombres de víctimas y de victimarios y me voy quedando solo con el template, como el mensaje crudo de las formas, en la idea de rescatar el lenguaje de la burocracia de la dictadura. El nombre de Pinochet aparece un par de veces en el libro; era necesario mencionarlo, sobre todo teniendo en cuenta las nuevas generaciones. Ahora estamos viendo el tema de sacar Historia y cómo la educación se ha ido truncando. Me pareció necesario ser implacable (2019, s.p.).

la representación. El trenzado donde el poeta ha llamado a encontrarse este material in amable de la dictadura chilena con el tarot, el discurso religioso, la “lucha antiterrorista” estadounidense y otras fuentes en apariencia “extrañas” a la dictadura de Pinochet también amplía las maneras de recepción y hace polifónico y polisemémico el corpus que exploro; al tiempo que devela en su autor una visión como de cuerpos calóricos o esquejes, que le permite localizar e interconectar tipologías discursivas, como un pragmático que apacentara actos de habla, para intentar poner a dormir sus obsesiones y pesadillas.

Huella o cicatriz: uñas

...a mark, even an erasure is never silent.

Matt Dalby⁴⁶

...así que lo personal es político.

Sonora Guantánamo

...no tengo tatuajes, solo cicatrices.

Carlos Soto Román⁴⁷

Pienso, para concluir, en mi teoría del 0 y el 1 en la obra de Roberto Bolaño (silencios signi cativos, silencios que valen 1), y en el poema de Carlos Soto Román que la generó.⁴⁸ Forma y contenido, el sonido y su ausencia, sistemas de apagado y encendido, guras y escenarios: con-textos. Las oposiciones, sin lugar a dudas –lo he dicho ya– conforman el *modus operandi* de Soto Román, como podrá verse en las fotos o en los archivos en línea. Sin embargo, quiero pensar aún en algo más, una tercera vía, lo sé, me pasa siempre. Si en el análisis de la novela *Estrella distante* entrecrucé 0 y 1 en mi teoría, para llegar al vacío signi cativo (la presencia en la ausencia, típica del mǫrføcerø en oposiciones como las de singular/ plural, i.e.: *memoriaø / memorias*), más allá del silencio o el grito, me pregunto ahora dónde está la nulidad que engendra, en este corpus poético radi(c)al, un cambio (y fuera), la catapulta del yo soy una otredad... ¿Y es lícito fugar de una historia así, dejar de inscribirla mientras duela? ¿Y cómo se cura un trauma sin pasar cuentas, sin pasar página o entrar en el borrón y cuenta nueva? ¿Cómo se vuelve del terror a reconciliarse no ya con el resto, sino con uno mismo?

Entonces, el símbolo lingüístico ø respuntea, junto a una frase suelta de Carlos Soto Román (respondiendo a una pregunta que me provocara una foto): “no tengo tatuajes, solo cicatrices”.

⁴⁶ La cita cierra el texto de Cussen, Felipe: “Pequeña galería de tachaduras”, 21 de septiembre de 2015. CECLI. Centro de Estudios de Cosas Lindas e Inútiles: <https://ceclirevista.com/2015/09/21/pequena-galeria-de-tachaduras/>.

⁴⁷ Soto Román, Carlos: correspondencia electrónica, 19 de diciembre de 2021.

⁴⁸ Hay dos sonidos de los cuales debes saber el sonido propiamente tal y la ausencia de él. Un simple asunto de forma y contenido. El grito y el silencio que viene después y el silencio y el grito que lo precede. ¿Le da forma al grito, el silencio que lo rodea? o ¿está el silencio enfatizado por el grito que ocurre entre dos silencios? (11).

Y vuelven a resonar en mí las palabras de la crítica de arte Isidora Sims acerca de la tachadura (con marcador blanco sobre los documentos desclasificados, ya devorados por el negro) en *Chile Project*: “Se presenta como huellas, restos y también cicatriz de un pasado que resulta doloroso y difícil de traducir a la palabra, y que, sin embargo, emerge en estos documentos” (2021, s.p.).

Si Matt Dalby lleva razón y toda marca/ borrón nos habla, podemos ver las inscripciones o desapariciones (tanto o más significativas que las otras) de esta trilogía, como partes de un corpus que ya no es nacional o histórico, sino “información sensible”, sí: “afecto” y “efecto” de las cicatrices de ese cuerpo que ha estado aquí todo el tiempo, operando, mas, escondiéndose de las luces, en la penumbra de sus *11 noches* (blancas). Entre espacio y espacio (vací-ad-o, silente: **pienso en las manos de Carlos Soto Román que a decir verdad no recuerdo muy bien... Me lo invento en su laboratorio-escritorio: recortando, mezclando, macerando letras y tint(ur)as para encontrar la fórmula del cómo representar lo inimaginable tantas veces representado, lo “sobrentendido” que es suyo y no es suyo, y que sin dudas lo aqueja.**

“—¿Por qué hay tantos espacios en blanco en el libro?”, me auxilia la entrevistadora:

—Uno de los ejes de *11* son los desaparecidos y el gesto de desaparecer texto, voces [ego y autoría –gloso–], actúa como imitando el gesto nefasto de la desaparición de los cuerpos, y un poco consigna eso, lo evidencia a lo largo del texto. Y también le da un ritmo particular a la narración. En ellos está el silencio, las voces que no están. (2019, s.p.)

A Karen Bascuñán la estremece por igual ese “Mucho espacio en blanco” que no es silencio poético, sino que está indicando

a este gran vacío que cada tanto emerge de no poder nombrarlo. Sabemos cuáles son sus nombres, pero su humanidad nos fue arrebatada. Sabemos los nombres y cargos de los responsables, pero viven en la impunidad. Solo procesos inconclusos, fragmentos, huellas que emergen desde estéticas particulares, también (2017, s.p.).

Un poco antes de esta asociación, clarividente, sobre todo lo no resuelto que representa esa nulidad, la escritora habla en términos de “brillo” (y yo pienso en el resplandor que me cuentan que despierta la nieve cuando ya no deshiela en meses, gélida, detenida):

Leí *11* por tramos, conteniendo el impacto de quien lo lee desde una posición cercana a lo que se denuncia. Es difícil leer *11* sin sentirse interpelada. Nos presenta en su escritura la trampa de lo que parece lejano y frío –archivos, recortes, fragmentos, páginas limpias, casi médicamente limpias–, pero con un efecto inversamente proporcional en lo que remueve en nuestras emociones. Me enfrento a sus páginas de repetición de N.N., un campo santo, un cementerio ordenado, ¿no hay nombres? Sí, los hay. [...] ¿A quién desconocemos cuando generamos los listados vaciados de sentido? ¿Quiénes aparecen en oposición a esa ausencia? [...] –a n nos faltan– y es en estos resquicios en que en su escritura aparecen. En esta borradura lo que nos han negado, brilla. Un brillo extraño, que no es de luminosidad. Es de algo que nuestra generación desconoce (2017, s.p.).

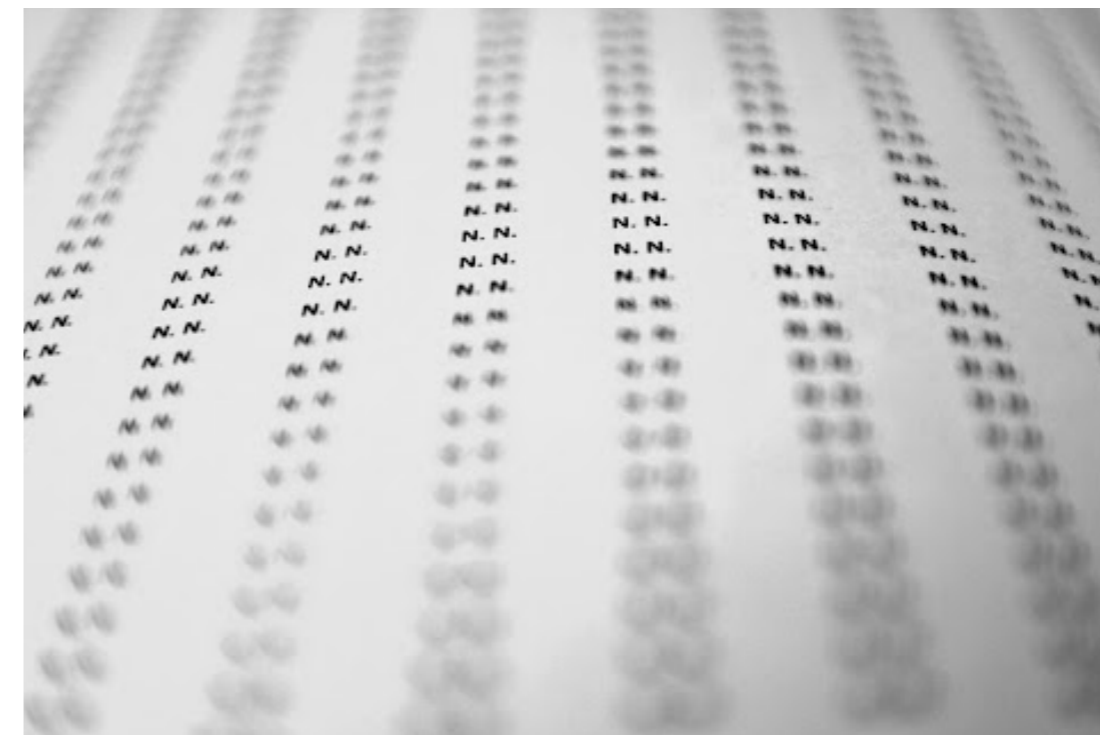
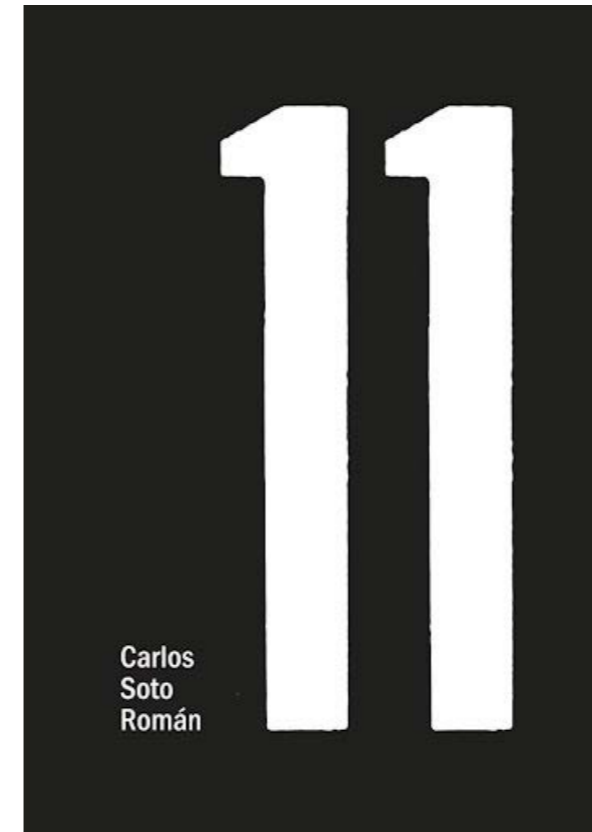
Muchos escritores chilenos, como quienes firman estas críticas, como el propio poeta de *11/ Tercera estrofa/ Chile Project*, pertenecen a la generación cercana (incluso más joven) a Alejandro

Zambra, a Nona Fernández: los hijos de aquel tiempo que no quieren/ ni pueden dejar volver, aunque saben que una opacidad les impide saber el todo de esa nada que atraviesa todavía el país sudamericano, de punta a punta, como su geografía que es un poco 1 y un poco herida, ¿huella o cicatriz?

Vuelvo a conversar, telegráfica, con el poeta. Le explico mi confusión con la foto en que alguien sostiene 11 y tiene tatuado en la muñeca una frase que dibuja el infinito. “La mano de los tatuajes no es mía, es la de Jko Contreras, el diseñador del libro, que hizo esa sesión para promocionar[lo]”. De seguidas, regresa sobre mi pregunta, que todavía tira de él: “No me he hecho tachaduras o borraduras físicas..., quizás sí emocionales. Tengo que darle una vuelta a eso”.⁴⁹ Quedó colgando como si estuviera al otro lado de una línea fantasmal pero tangible: ese cable enrollado de antaño, como los que sonarían en tiempos de la dictadura dentro de algunos domicilios, en el temblor de pueblos y ciudades. Quiero preguntarle, por supuesto, a qué quiere darle un vuelco en su mapa, si se va a tatuar o es que precisa borrarse algún mal-de-amor. ¿Vale la pena tratar de saberlo o es mejor dejar un velo de misterio en cada cosa?

Me ovillo atravesada en la cama, con la pregunta pendulándome en la boca; abro *Estrategia de salida*, casi por el final. Lo juro. El poema no es sobre las manos, pero sí sobre sus “Uñas”, y en dos símbolos enfrentados con visos de media luna me deja ver/ oír otra vez el tintinear del morfocero, su forma rotunda, acuchillada por el rayo de la memoria: “Rascando, rasguñando, excavando. Dejando marcas y recolectando evidencia. Grandes secretos se esconden bajo ellas [...]. Como las herraduras y como los adoquines son dos partes de un mismo sonido. Como la materia y la evidencia son parte del enigma”(25).

Providence, Rhode Island, 18-21 de diciembre de 2021



⁴⁹ Soto Román, Carlos: correspondencia electrónica, 20 de diciembre de 2021.



FD-36 (Rev. 3-24-77) PRECEDENCE: Immediate Priority Routine

CLASSIFICATION: TOP SECRET SECRET CONFIDENTIAL UNCLASSIFIED

TRANSMIT VIA: Teletype Facsimile AIRTEL

DATE: 12/15/82

CONFIDENTIAL

ALL INFORMATION CONTAINED HEREIN IS UNCLASSIFIED EXCEPT WHERE SHOWN OTHERWISE

15-504570-574

0002932

UNCLASSIFIED CONFIDENTIAL

ROUTING AND RECORD SHEET

636

DECLASSIFIED and Approved for Release July 2000

APPROVED FOR RELEASE

610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700

SECRET CONFIDENTIAL INTERNAL USE ONLY UNCLASSIFIED



CONFIDENTIAL

ALL INFORMATION CONTAINED HEREIN IS UNCLASSIFIED EXCEPT WHERE SHOWN OTHERWISE

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

HORNAN

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

MURDER

DEATH

MURDER

DECLASSIFIED

Tercera estrofa: Puntuación

Chile Project [Re-Classified]

Bibliografía

Brodsky Bertoni, Camilo: “Carlos Soto Román, poeta y traductor: «Era cosa de mirar las vanguardias para atrás y todo era como un recocado»”, *La fuente*, 27 de junio de 2018, <https://www.fundacionlafuente.cl/carlos-soto-roman-poeta-y-traductor/>.

Leong, Michael: “Conceptualisms in Crisis: The Fate of Late Conceptual Poetry”, *Journal of Modern Literature*, vol. 41, no. 3 (Spring 2018), pp. 109-31, <https://doi.org/10.2979/jmodelite.41.3.09>.

Montesinos, Elisa: “11, el libro negro de la poesía chilena”, *Tipos móviles*, 17 de julio de 2019, <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/letras/2019/06/17/11-el-libro-negro-de-la-poesia-chilena.html>.

Ramírez, Victoria: “Los espacios en blanco de Carlos Soto Román”, *Ojo en tinta*, 23 de noviembre de 2017, www.ojoentinta.com/los-espacios-en-blanco-de-carlos-soto-roman/.

Sims, Isidora: “Lo borrado, lo visible y lo que resta. *Chile Project [Re-classified]* como palimpsesto”, *Letras en línea*, UAH, 2021, <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/lo-borrado-lo-visible-y-lo-que-resta-chile-project-re-classified-como-palimpsesto/>.

Soto Román, Carlos: *11*, 2017, <https://www.naranjapublicaciones.com/producto/11-carlos-soto-roman/>.
_. *11*, 2017, <<http://cargocollective.com/navaja/11>>.

_. *11*, 2022 (forthcoming). Translated by Almeida, Alexis; Beauregard, Daniel; Borzutzky, Daniel; De Vos, Whitney; Pujol Duran, Jèssica; Greaney, Patrick; Myers, Robin. Thomas Rothe, Editor, <https://uglyducklingpresse.org/publications/11/>.

_. *Acciones sonhoras #18*, 16 julio de 2019: <https://www.sonhoras.org/2019/07/16/carlos-soto-roman/>.

_. *Bluff*, 2017: <http://communeeditions.com/bluff-carlos-soto-roman/>, <https://communeeditions.com/wp-content/uploads/2017/12/carlossotoromanbluffreading.pdf>.

_. *Chile Project [Re-Classified]*, 2013, <http://dl.gauss-pdf.com/GPDF082-CSR-CPR.pdf>, <https://www.gauss-pdf.com/post/60951201700/gpdf082-carlos-soto-roman-chile-project>.

_. *Chile Project*, 2013, <https://www.naranjapublicaciones.com/producto/chile-project-carlos-soto-roman/>.
_. *Tercera Estrofa: Puntuación*, 2019, <https://www.naranjapublicaciones.com/producto/tercera-estrofa-carlos-soto-roman/>.

Urzúa, Macarena: “Efectos-y-afectos-de-un-archivo”, *Letras en línea*, s.f., <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/wp-content/uploads/11.-Efectos-y-afectos-de-un-archivo-Macarena-Urzua.pdf>,

Urzúa de la Sotta, Andrés: *11* (Carlos Soto Román), *Lo que leímos*, 12 de abril de 2019, <https://loqueleimos.com/2019/04/11-carlos-soto-roman/>.

Villaruel Cifuentes, Ramiro: “Sobre el libro *11* de Carlos Soto Román: El resto es literatura”, *El mostrador*, 6 de noviembre de 2019, <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/11/06/sobre-el-libro-11-de-carlos-soto-roman-el-resto-es-literatura/>.

Martínez Villena, Rubén: “Insuficiencia de la escala y el iris”, 1923, <http://www.bpvillena.ohc.cu/2014/12/insuficiencia-de-la-escala-y-el-iris-2/>.

Weintraub, Scott: “Narrating (The Other 9/11): The Poetics of Carlos Soto Román”, *Asymptote Journal*, January 3, 2019, <https://www.asymptotejournal.com/blog/2019/01/03/narrating-the-other-9-11-the-poetics-of-carlos-soto-roman/>.

Material audiovisual

González y Los Asistentes, *feat.* Raul Zurita: Festival Rockódromo de Valparaíso, Plaza Mena, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=0QJNOI3qyB0>.

Radio Magallanes: *11 noches*, Festival de Poesía y Música PM, Centro Cultural de España, Santiago de Chile, 6 de septiembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=kPKSSNRL34A>.

_. *11 noches*, Museo de la memoria, 11 de septiembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=IMAMnAtOIno>

Enregistrar La Habana. Memoria y sonido en *Gestos* de Severo Sarduy

Ricardo Vázquez Díaz
rvazquez@salisbury.edu

Desde más lejos se oye más bonito.
Habana Abierta, *Divino guion*

El poco conocimiento de la labor radial de Severo Sarduy en los servicios públicos franceses durante 30 años suele conducir a un extrañamiento cada vez que lo menciono como un caso ideal –pero en ningún sentido excepcional dentro de la literatura cubana– para estudiar las relaciones entre sonido y escritura. Si se atiende a las drásticas transformaciones entre los paisajes sonoros que habitó siendo muy joven y en los inicios de su formación intelectual –de la provinciana Camagüey a La Habana en trance cultural y político de finales de los 50 de La Habana en revolución al París de *Tel Quel*– y si se ha experimentado el exilio, se sabe que el imaginario individual y colectivo recurre siempre al *sensorium* como un mecanismo complementario de la memoria. Sabores, olores y, sobre todo, sonidos se convierten en asideros identitarios y herramientas de exploración de esa incómoda situación de trans-plante.

Esa incomodidad se acopla a la perfección con el rol que el *sensorium* ha jugado en las prácticas democráticas, las crisis culturales y los cambios sociales, según Francine Masiello:

The sentient body is a placeholder for a larger discussion of the effects of state practices on its people and, alternatively, it traces the ways in which the population resists or transforms social life. It also becomes a measure of aesthetics performance that captures the political drift. In some cases, we respond with shock or aversion [...] but we also reconfigure the sensorial grid, giving privilege to one sense perception over others or rushing toward synesthetic response as a way to combine different strands of sensation with the illusion of wholeness. (3)

Las relaciones entre el *sensorium* y las políticas así descritas inspiraron mi búsqueda de una política del sonido en la obra de Sarduy, a quien, no por gusto, menciona Masiello en la tercera nota al pie del capítulo IV, hablando sobre el lugar del *sensorium* contra la censura en la obra de los narradores cubanos luego de 1959, “who then subjected the literary body to sensual hyperindulgence” (271).

Por supuesto que muchos recordarán que la novela más conocida de Sarduy parafrasea una canción de la trova tradicional o que dos de sus libros de poemas se organizan en torno a géneros musicales que han generado estilos de vida como el flamenco y el jazz. Eso sería suficiente para garantizarle un lugar en cualquier dossier sobre el tema, pero prefiero rescatar aquí la relación entre sonido y literatura en su novela menos apreciada, incluso por él mismo: *Gestos* (1963). Lo prefiero, primero, porque su escritura se corresponde con los años del “trans-plante”; luego, porque la anécdota centrada en el enfrentamiento clandestino al poder en La Habana es ideal para *enregistrar* la experiencia. El afrancesamiento tiene aquí razones obvias, pero incluso en español el verbo *registrar* tiene esa acepción de ‘grabar’ y, lo que es más interesante tratándose de Severo Sarduy y de *Gestos*, la acepción de “inscribir mecánicamente en un disco, cilindro, cinta, etc. las diferentes fases de un fenómeno” (DRAE). Esas fases del fenómeno registrado en su primera novela, inscritas como un gesto más, son los ecos que el progresivo despatrie provoca en el imaginario sónico de un escritor que comienza su exilio.⁵⁰

He agrupado los objetos sonoros de esta pieza en tres conjuntos: la música, la voz y el ruido de fondo. Es en este último grupo en el que se inserta el estallido de las bombas como un recurrente *sonícono* –o ícono sonoro–. De hecho, la explosión misma no es descrita como objeto sonoro. En su lugar, el narrador se centra en su efecto inmediatamente posterior: la vibración. Tanto la bomba que estalla “[e]n Infanta, dicen” (286), cuando la protagonista está en su cuarto de solar, como la que ella misma coloca en la planta eléctrica son descritas desde sus efectos vibratorios posteriores. La dualidad acústico-visual de la vibración se corresponde con el interés plástico de Sarduy y las lecturas pictóricas que se han hecho de esta novela: *action writing* cercano al *action painting* de Kline. El estallido de “la primera bomba” (279) es introducido usando la prensa como mediación: “Yo no la sentí, dormía. Recuerdo el ruido de algo que caía, que se desplomaba, pero quizás fue cosa del sueño [...] Lo dicen los periódicos. Claro está que no se puede creer en los periódicos” (279). De esta bomba soñada/ leída se pasa a una segunda, experimentada por la protagonista desde su cuarto de solar: “La explosión seca vibra aún en los oídos, mueve aún la lámpara, los cuadros, los cristales del aparador; la luz pestañea todavía” (285); y a una tercera, donde es ella el sujeto terrorista. En esta última, el estallido es reducido a “Un rumor que se va atenuando, como el de la lluvia” (311). Lo que sigue es una descripción pictórico-acústica de los efectos: vidrios vibrantes que vuelan como pájaros, pájaros que caen al suelo como trozos de hierro, hierros que “crujen, traquean, se rompen sobre el techo”. La eliminación del estallido como objeto sonoro responde a un interés de reproducir los efectos sónicos de este tipo de suceso: el ensordecimiento temporal. Por eso, el momento en el que las bombas estallan es inaudible.⁵¹

⁵⁰ Según su correspondencia familiar, la novela comenzó a escribirse en marzo de 1960 y se terminó en noviembre del año siguiente. Las fechas son importantes porque coinciden con los primeros conflictos del joven Sarduy con el gobierno cubano, la negativa oficial de renovar su beca por un año más y las noticias sobre las limitaciones a la libertad de expresión en Cuba. Las cartas comienzan a ser leídas por la Seguridad del Estado. Las colaboraciones para *Lunes de Revolución* generan polémica. El 7 de enero de 1961 comenta en una carta que se conserva en la Firestone Library de la Universidad de Princeton: “Ya habrás observado que hablo y cuento solo boberías y que el tema a conversar, el de nuestra isla, lo paso por alto. Pero es que hago como en las adivinanzas, que la respuesta y el centro de todo es la palabra que no se dice, el tema que no se habla”. En la primavera de 1962 les pide que “aunque tengamos ideales separados, sigamos siendo una familia unida”. Antes de la publicación de su primera novela, Sarduy ha tomado una posición política que lo mantendrá alejado para siempre.

⁵¹ Inaudible para los personajes, el lector puede escuchar ecos de la explosión en aliteraciones como la que acabo de citar: hierros, que fueron “pájaros sangrantes”, “crujen, traquean, se rompen sobre el techo”.

El viento húmedo y terroso trae unos versos:

...*Qué le pasó*

*a ese pobre jamaicano, señores,
decía míster...*

Ni el próximo verso, ni la ráfaga que lo trae se escuchan. (311)

Pero también reproduce el ensordecimiento social: ni la bomba ni el verso. Por eso, luego del griterío inicial que sigue a la segunda bomba se instaura “un silencio [que] lo devora todo

[...] entran en el silencio que se espesa” (286). Solo los niños se atreven a romper ese mutismo, porque no logran diferenciar los efectos del estallido de sus cañones de juguete y lo que acaban de escuchar. Ese ensordecimiento social tiene otra manifestación en la novela: de la desconfianza inicial en la prensa se pasa a lo que los cubanos conocen como la “bola”:

Dicen. Hablan siempre en impersonal, atribuyen a otros lo que ellos mismos piensan, lo que han visto ocurrir, lo que acaban de escuchar. Dicen lo que otros, piensan lo que otros, contestan solo cuando otros preguntan. Se desplazan unidos hacia la esquina, donde la gente habla, grita, da nuevas versiones de la bomba, que va aumentando en calibre, en efecto, en potencia según es objeto de nuevos cuestionarios. (286)

Esta sobrevida de la bomba en la *vox populi* es mitad chisme y mitad estrategia política. El rumor colectivo de la “bola” – “Se desplazan unidos hacia la esquina”– permite decir lo que se piensa sin demasiado riesgo. Lo dicho sin autoridad es también lo dicho sin autorización, contra la autoridad. La bomba de la bola es más poderosa que la bomba real.

El rumor de ese discurso descoyuntado –el decir enmascara lo dicho– reaparece a lo largo de la novela acompañado por el sonido de los cláxones, el “click” de los semáforos y el chasquido de los anuncios lumínicos, las sirenas y los disparos de la policía, las vitrolas, el chirrido de las puertas coloniales y el crujido de las escaleras improvisadas en los solares, el rumor de las turbinas hidráulicas que hace temblar las paredes y el ruido de la planta eléctrica. Me gustaría detenerme en este último sonícono porque la descripción de este espacio urbano es uno de los ejemplos que Sarduy directamente usó para demostrar la inspiración plástica del texto en una entrevista de 1966: “El impulso evidente fue, por supuesto, el hecho de la Revolución. Pero había otros impulsos implícitos que quisiera precisar: tratar de reconstruir una realidad –la cubana– a partir de percepciones plásticas. La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet” (1798).⁵² No caben dudas de ello, pero hay en la descripción de esta un peso de lo sónico que puede rastrearse incluso en esos modelos pictóricos que menciona.

François Wahl indica en sus comentarios sobre esta novela “la quasi-réduction de la narration au *visible* (enregistré musicalement)” (1478), una relación que puede deberse a que el abstraccionismo de estos artistas se encuentra estrechamente relacionado con la composición

⁵² Veo en esta explicación de Sarduy, de 1966, un intento de despolitizar la recepción de su novela que disienta de lo que se escribía en Cuba sobre la Revolución y que luego se conocería como “novela de la Revolución cubana”. Baste mencionar que la protagonista es mujer y negra, en oposición a los bellos barbudos blancos que pueblan ese corpus narrativo, y que al final de la novela, luego de ver su entrada en La Habana, cree que ha perdido toda la tarde. La razón no es solo la batalla por su pasaporte, que apenas comienza y que lo conducirá a aceptar la ciudadanía francesa en 1968, sino su misma posición dentro de *Tel Quel*, para entonces comprometido con el maoísmo.

musical de mediados del siglo XX. Víctor Vasarely exploró el desarrollo sistemático de un solo intervalo; Jesús Rafael Soto, quien por años se ganó la vida tocando guitarra en bares, usó el serialismo musical como base de su exploración plástica: encontrar un sistema gráfico que le permitiera codificar una realidad en lugar de representarla; Jean Dubuffet, también músico, experimentó primero con el jazz y, luego de 1961, con la música concreta. ¿Hay algo de eso en la novela de Sarduy?:

Ella se acerca a la puerta. Un temblor, un ruido que no llega a producirse, la amenaza de algo que se rompe pesa en el aire. Un rumor siempre igual, que no aumenta ni decrece; el ritmo de un mecanismo fijo, el agua que hierve, el fuego y el carbón que se destruyen, los metales tensos, la rotación, el choque. Un aire caliente sale del interior de la planta; un olor a la vez aceitoso y metálico. Ella abre la puerta. El ruido se articula, estalla. (309)

Este fragmento muestra el acercamiento progresivo de la protagonista desde una dimensión acústica: del sonido que no llega a producirse al rumor, del rumor al estallido y el ensordecimiento posterior. Ese rumor responde a un “mecanismo fijo”, como en el dodecafonismo el orden de las notas musicales; pero los “instrumentos” que lo articulan son las máquinas productoras de energía. Es ese mecanismo, particularmente el “gran generador”, el que será atentado con una bomba, la última antes del triunfo, “¡La atómica, viejo, la atómica!” (312).

Toda esa tecnofonía de una ciudad en trance, casi siempre nocturna, cesa por momentos para dejar escuchar una presencia que siempre se huele, pero pocas veces se escucha: el mar, “el rumor del agua, su golpe seco contra el muro” (270). La mayor parte de esa tecnofonía no posee agente declarado, es una masa que bulle y hace bulla, un colectivo urbano.⁵³ Esa interpretación coral dialoga en la novela con otro coro

al que la crítica le ha prestado poca atención, a pesar de ser la antropofonía central de la novela: los afrodescendientes de La Habana. En el inicio, luego del “canto” de los boliteros, ocupan el escenario “las voces graves” de estos grupos. Su canto, nos dice Sarduy, difiere del de los “negros” de Harlem, quienes “llaman, preguntan a los dioses en himnos quejumbrosos; las voces tiemblan como niños asustados. El canto de los negros de La Habana viaja seguro, a través de las bahías, hasta que llega a la de Manzanillo” (270). Pero ese canto seguro no es, en modo alguno, de júbilo. El largo pasaje pasa del conjunto al individuo, “un negro con voz de bajo que canta en la playa”, pobre y alcohólico, estrella de cabaré venido a menos. Antes, “[d]e frac, peinado y pulcro, cantaba sonos orientales acompañado de orquesta para americanos”; ahora deambula por las calles trazando cruces de tizas por toda la ciudad. Se trata de un homenaje a Silvano *Chori* Shueg, percusionista que se autopromovía haciendo grafitis por La Habana, un personaje que dio nombre incluso a uno de los centros nocturnos de la ciudad, en Marianao. El narrador regresa entonces al conjunto para darnos la verdadera razón de este canto: “Cantan siempre. No cesan porque no tienen trabajo, por eso no cesan de cantar” (271).

⁵³ El 17 junio de 1960 Sarduy cuenta a sus padres en otra carta de la colección *Family Correspondence* de la Firestone Library que escribe poemas y una “novela sin personajes”. Un mes más tarde (16 de julio) vuelve sobre el tema: no le interesa la psicología del personaje, es imposible saber lo que piensa. Esto apoyaría la tesis de Sarduy de que el paso del individuo al grupo que muestra *Tropismos*, de Nathalie Sarraute, es lo más *nouveau roman* de *Gestos* (OC 1816). François Wahl hace notar esa importancia de lo coral en contraste de la visualidad que caracterizó el estilo de Robbe-Grillet (1478).

El canto es, en ellos, un acto de resistencia. Con él ocupan La Habana, la marcan como el músico con su tiza. La invasión de esta música oriental –en referencia a la provincia cubana– y racializada antecede a la de los barbudos. Su reclamo no cesa, pero su técnica es nueva cada vez y es, también, la marca de una identidad en rebeldía: “Ahora tocan un nuevo ritmo. La música es arbitraria y la letra sin rima ni metro se va improvisando libremente [...] A veces dos o tres se reúnen en un estribillo o hay varios solistas que cantan sobre temas diferentes. Los otros llevan el ritmo con las manos o repiten la letra. Tres golpes rápidos, dos lentos” (271). La descripción del baile que sigue, la alternancia del coro y los solistas y, sobre todo, la descripción de la clave 3:2 conducen al guaguancó, un tipo de rumba propagado en Cuba justo después de la abolición de la esclavitud, cuando grupos afro fueron arrojados de la explotación plantacional a la discriminación urbana.

Este es el origen del canto que no cesa, que pasa de una generación a otra, pues niños afros semidesnudos viajan en *Gestos* colgados de los autobuses “cantando sonos improvisados sobre el conductor, sobre una muchacha que pasa, sobre los negros de La Habana”. En esta novela, Sarduy comienza a explorar el poder subversivo de la voz infantil. El canto de estos niños semidesnudos en el exterior de los ómnibus se suma a la algarabía de cuatro niñas afrodescendientes que viajan con sus madres la tarde en la que se produce el atentado en la planta eléctrica. Dos de ellas juegan con la maleta que contiene la bomba y, durante el registro policial, contribuyen a exasperar a la autoridad que les ha destrozado un paquete de galletas: “al unísono, comienzan a patear, emitiendo un chillido continuo como si se turnaran para respirar. Una patada tumba los espejuelos del policía, otra la gorra” (305). Desde una aparente ingenuidad, estas dos niñas son también cómplices de la protagonista y, junto al “chino”, son los únicos personajes que entran en un “cuerpo a cuerpo” con las fuerzas represivas. Este es también el origen de la voz y el actuar de la protagonista de la novela “la mejor de todos” (271).

El performance de esta mulata, sus improvisaciones, sus olvidos –que disimula con tarareos–, su espontaneidad, su interrumpir la canción para contar al público sus penas –“díganme si no es un asco de vida, de manos y de uñas. No sé a qué atenerme. Así, con esta estampa quién puede ser feliz. Criada por el día y artista por la noche. Una doble personalidad” (272)– es el de las grandes divas de la música cubana de los 50: la Lupe, Elena Burke, Olga Guillot y, sobre todo, Celeste Mendoza. “Su voz es grave, baja, áspera casi. Es su modo de decir y no su voz lo que importa”. Su modo de decir, el sentimiento, el *feeling*. No solo la calidad de su voz es secundaria, sino lo dicho: “Ella modifica la letra de las canciones”, a pesar de sus quejas, canta *Soy tan feliz*, de José Antonio Méndez. Durante la escritura de la novela, el 3 de junio de 1961, Sarduy les pide a sus padres que le compren el “long play” de Celeste Mendoza que contiene este bolero: “Ya sabes que utilizo en la novela muchas canciones y me hacen falta a veces, por otra parte, quiero oír algo cubano [...] no quiero perder mi sabor cubano ni olvidar las cosas de allá, sino pasará que me ‘enfriaré’ con el tiempo”.⁵⁴

En este performance tiene un lugar muy importante el silencio, la pausa dramática entre el segundo y el tercer verso de la canción y el *fade off* de los dos últimos, que no se escuchan, que no se leen: “rogaré al destino señalarme el camino,/ decidir mi suerte”. Este bolero inicial

⁵⁴ Otra muestra de la preocupación de Sarduy por mantenerse informado de lo que pasaba en Cuba que se relaciona con la música popular: en una carta del 2 de septiembre de 1960 conservada en la Firestone Library, en medio de las tribulaciones por el fin de su beca y la orden gubernamental de regresar, escribe: “Soy como dice la magnífica Celeste Mendoza, muy feliz!! Nota: ¿Quién es mejor? ¿Celeste o la Lupe? Ah, creen que no me entero de la televisión... Pues de eso nada! Bueno hasta la próxima y mucho: ¡Sabor a mí!”.

no solo anuncia la decisión de la protagonista de romper con esa rutina, tiene además un matiz irónico basado en la oposición entre la felicidad del sujeto de la composición y la infelicidad de la intérprete. El performance es hipócrita, una actuación, Sarduy omite el final del cuarto verso: “quién puede negar que la vida es fantasía/ donde se esconde... [vilmente la hipocresía]”. Esta mulata tiene, por supuesto, un amor: “un muchacho blanco que siempre está sentado próximo a la pista” (272). Los lazos de estas voces de los afrodescendientes con la herencia esclavista se completan con esa relación de la protagonista con el arquetipo central de la cultura colonial cubana: *Cecilia Valdés*. Pero el amor de esta Cecilia no la conduce al asesinato, sino al terrorismo.⁵⁵

El famoso bolero de José A. Méndez no es el único tema cantado a lo largo de la novela. Este es el texto de Sarduy donde más visibles son las intertextualidades sónicas. *Mira a ver quién es de Víctor Marín; Y tú qué has hecho, de Eusebio Delfín; El jamaíquino, de Andrés Echevarría Callava, Niño Rivera, conforman también la porción musical de su “banda sonora”, junto a otras citas intercaladas en el texto como esa bahía de Manzanillo a la que aspiran los afrocubanos en La Habana, para “pescar la luna y el sol” (270). Por supuesto que estos éxitos cubanos republicanos, además de contribuir a la atmósfera*

sociocultural de la novela, tienen una función narrativa asociada a la letra, como ya vimos en el caso del bolero de Méndez. Un hecho que demuestra que Sarduy escribió esta novela pensando en el público cubano es que, como sucede con el bolero, los versos más directamente asociados con la situación narrativa suelen estar omitidos. Es el imaginario sónico del lector quien debe continuar la canción, como en el episodio del estallido de la bomba en la planta eléctrica. Si el lector puede continuar sonorizando la escena recordando los versos del cha-cha-chá *El jamaíquino*, que han sido silenciados por el estallido, leerá la dramática descripción del destrozado en clave humorística, pues ineludiblemente llegará al estribillo: “rómpele, si se rompe se compone” (311). Sarduy echa mano del último grito de la moda musical cubana que vivió en Cuba, el cha-cha-chá, como conector con una audiencia que empezaba a adorar nuevos ritmos y como una estrategia para revelar otros planos de lectura de la lucha revolucionaria que ya estaban presentes en el absurdo de sus relatos habaneros: “El general”, “El torturador” y “Las bombas”.

Hay otros dos elementos del paisaje sonoro de La Habana habitada por Sarduy en los finales de los 50 que el autor incorpora con bastante peso al imaginario sónico de esta novela. La primera es el carnaval de La Habana, y particularmente el pase de la comparsa, *El Alacrán*, a través del Paseo del Prado. La descripción de esta escena es marcadamente visual, casi podría decirse silenciosa, hasta las últimas líneas: “Un laberinto de metales dorados, de cornetas, trompas y flautas silbantes tiembla alrededor de los tambores. Las largas tumbas cilíndricas rayadas en blanco y negro parecen contraerse y estirarse con los golpes. La batería de bongoses, claves, triángulos, quijadas de vaca, simples botellas y cajones se desordena y cierra tras la cola de la comparsa” (292). En la descripción Sarduy ha seguido la estricta mirada de un espectador del carnaval: primero asombrado por los colores de los trajes y los decorados,

⁵⁵ Un joven blanco, un viejo chino y una mulata son los que intervienen en la voladura de la planta eléctrica, auxiliadas por las gemelas infantiles. Aquí hay un anuncio del currículum cubano de *De donde son los cantantes*. A la vez, hay una denuncia de carácter histórico: el joven blanco es solo autor intelectual, es ella quien se arriesga, es el “chino” quien recibe los golpes de la policía por salvar el plan.

las dimensiones del atrezo, los movimientos de los bailarines, y luego contagiado por el desorden musical que le sigue, que invita a los de la acera a sumarse al jolgorio y al desorden. Nótese la procedencia afrocubana de los instrumentos de percusión.

El Alacrán no era la única comparsa de larga tradición en La Habana. Su elección tiene mucho que ver con ese interés de Sarduy por registrar los avatares de la cultura popular de origen africano en Cuba. Esta comparsa surgió en 1908 en el barrio de Jesús María, en el corazón de La Habana Vieja, donde Cirilo Villaverde ubicó parte de la acción de *Cecilia Valdés*. Sus fundadores fueron miembros de una secta abakuá blanca, comunes en la zona del puerto, llamada Ecori-Efo Taiba, que solo tenía un integrante afrocubano, Jerónimo Ramírez Faure, *Nito*. En la descripción que Sarduy hace de la comparsa solo un individuo destaca de la masa, “un muchacho negro” (292), visible bajo su disfraz de gallo, el resto son gavilanes, alacranes, muñeques. La comparsa narra una historia ocurrida en el ingenio La Demajagua en 1844: La aparición de un insecto desconocido que pica a un esclavo del cañaveral, la incapacidad de un “gallego” y un “chino” de identificar al animal, y la sabiduría de un afrodescendiente viejo en el caso. Lo interesante no está solo en la historia, que privilegia el conocimiento ancestral africano; sino en la fecha, 1844, cuando una ola represiva colonial acabó con la vida y la obra de un amplio grupo de intelectuales afrocubanos; y en el lugar, La Demajagua, donde Carlos Manuel de Céspedes daría inicio a la lucha independentista en 1868. Todos estos elementos contribuyen a la presentación de la cultura popular afrohabanera como una cultura en resistencia y de una elevada capacidad pervasiva. Este capítulo cierra, además, con una pelea en un bar esquinero de esa Habana por un agravio racista. Olvidada de su misión, la protagonista no acepta el insulto del “gallego” –en Cuba, cualquier español– y pierde su maleta en la trifulca. La policía va sacando los consabidos objetos del bolso de esta peculiar mujer, hasta llegar a la bomba, que genera una estampida.

Las caras pintadas de negro de los integrantes de *El Alacrán*, el insulto racista, las voces de los afrocubanos desempleados, siempre cantando... Conviene definitivamente decir ahora que todo esto debe ser leído en su contexto. El hecho de que la protagonista “revolucionaria” de esta novela sea una mulata contrasta con la creencia popular de los 50 de que todos los afrocubanos apoyaban a Batista por la mulatez del cabo devenido general. Sarduy desmonta ese mito y sustenta esa rebeldía no tanto en la lucha contra el tirano –que no aparece por ningún lado en la novela– como en la historia de esclavismo y discriminación.

El otro elemento del paisaje sonoro habanero es la Orquesta Aragón. Aunque Sarduy no la mencione, frente a la casa de la protagonista ensaya cada día un conjunto. El narrador recorre el ensayo desde la afinación de los instrumentos, pasando por los golpecitos de la batuta, los taconazos en el suelo –muy a lo Benny Moré– el solo de flauta inicial y la respuesta del piano, hasta las voces. La hermana del escritor, Mercedes Sarduy, recuerda que “[f]rente a la única ventana del apartamento que daba a la calle, vivía el pianista de la conocida orquesta cubana Aragón, cuyo ritmo cha-cha-chá se bailó por todo el mundo. Cuando ellos ensayaban, se podían escuchar los sonidos de flautas y violines por toda la casa” (143). La presencia constante de esos ensayos en el paisaje sonoro habanero que recorrió el joven Sarduy dejará una honda huella en su imaginario sónico.

Ocupa un lugar particular el sonido de la flauta china, que será el sonícono justificatorio de la inclusión de esta cultura como origen de la cubanidad en *De donde son los cantantes*:

“yo partía de significantes simbólicos, por ejemplo, el centro de la orquesta cubana, lugar de la síntesis de las culturas, es una flauta china, es la que conduce la melodía general, el hilo sonoro” (1817). Tal y como reconoce Sarduy, en la década de los 60 no existía una valoración del peso de la emigración china en la cultura cubana –la radio cubana se adelantó al resto de productos culturales con el *Chan Li Po* de Félix B. Cagnet. La obra de Sarduy es una de las primeras en evidenciarlo, tanto en el uso de la charada como en el de este sonícono. La flauta reaparecerá en los lugares más insospechados, como recuerda en una entrevista de Danubio Torres Fierro: “El recuerdo no tiene lugar, sino la reconstitución del lugar de origen, de la *lengua materna*. La orquesta Aragón con su flauta atraviesa el calor espeso de un templo indio, en los suburbios de Colombo, olor a mango” (Sarduy OC 1814). Esa *lengua materna*, como es evidente, es sinestésica, y en ella ocupa un lugar importante el sonido. Los ensayos de esta orquesta funcionan al igual que en el capítulo IV como un telón de fondo del drama. Abre y cierra este capítulo en el que vemos a la protagonista en su refugio de solar. La flauta es siempre la protagonista: “Ella ha regresado a su casa. La flauta mágica, apagada, gris, queda finísima suspendida en el aire, como un pájaro” (291).

Los ensayos de la Aragón, la interpretación de Musmut, el carnaval... toda esa música en vivo de La Habana se encuentra asediada por la música grabada, que contribuye a mantener la musicalidad a lo largo de la novela. Pero Sarduy no emprende una cruzada ecológica contra ella, sino que incorpora esos artefactos con una agencia sonora similar a la de los personajes. Uno de los artefactos sonoros recurrentes aquí es la vitrola, activa en casi todos los capítulos. Esa continuidad entre música cantada y grabada es explicitada en la escena dentro del Picasso Club: “Calor. English spoken. Cesa el piano. Comienza el traganíquel” (280-81). Allí mismo, el narrador dedica un fragmento a los efectos del alcohol sobre la escucha.

Ahora un disco. Los sonidos se desproporcionan, alargan sus ondas, se detienen en las mismas cornetas. Las voces se van afinando, más cerca, más lejos, hasta terminar en un largo chillido, en un silbato, en la vibración de la cuerda más alta de una guitarra que se prolongara, que se prolongara tocada desde la cabeza, en el interior de la cabeza, en el hueco de la guitarra como el de la cabeza. (282)

El pasaje tiene singular importancia por el lugar que tuvo el “cerveceo” en los rituales de escritura de Sarduy. La embriaguez produce una ampliación de los detalles sonoros y una metaforización que mucho tiene que ver con la escritura neobarroca tal y como la practicó Sarduy: hipertrofia, anamorfosis, sustitución

Solo hay un artefacto sonoro que amenaza con borrar la música: los altoparlantes del acto político del capítulo XI. Un acto en clave de farsa, con artistas circenses y campesinos que llegan de toda Cuba para festejar al nuevo líder. La música popular cubana y sus intérpretes en La Habana ha sido sustituida por la algarabía de la masa eufórica, la voz del político de turno y un *jingle* con música de Strauss: *Cuento de los bosques de Viena*, que se repite. Se organiza una gran pira donde cada uno sacrifica sus objetos personales. Muere el canto de la charada china –“Los animales de la fábula arden, se hunden brillantes en el fuego y brincan como pinchados, negros, dando volteretas” (323). Helicópteros, ametralladoras, el locutor del noticiero, una niña que recita en un árbol...

El final de *Gestos* posee una textura narrativa mucho más cercana al resto de las novelas de Sarduy. El gallo y el arado sobre fondo rojo de este pasaje son el símbolo del Partido Liberal cubano, pero el ambiente político es ya el de los grandes actos liderados por Fidel Castro, particularmente el del 26 de julio de 1959, donde Korda tomó la conocida foto *El Quijote de la farola*. Como en *De donde son los cantantes*, los períodos históricos se superponen. La represión de los azules-policías de Batista se mezcla aquí con esa quema de la propiedad privada y, particularmente, con los embates sufridos por la letra P: “Golpes, puños cerrados. Tiembla la ‘P’ de parada [...] Uno dos tres uno dos tres. Piñazos contra la ‘P’ de parada. [...] Golpes, más golpes. Cae la ‘P’ como una cabeza degollada de Changó” (322). Esas tres P vienen de la Cuba dejada atrás pero siempre presente, específicamente de la persecución homófoba de 1962 conocida como “la noche de las tres P” (prostitutas, proxenetas y pájaros), en la que cayó preso Virgilio Piñera (Zayas). En esta nueva situación la protagonista se pregunta si debe irse “antes de que empiece la montaña rusa” (326) y decide poner punto final a la música –“Será mejor no cantar”– e irse a cualquier lugar.

Sarduy se mantuvo muy al tanto de lo que sucedía en Cuba. Esta transformación del paisaje sonoro de La Habana le llega por las noticias, las oficiales y las de los amigos que pasan por París. El paisaje sonoro de La Habana, su libertinaje musical y el germen social que de él brota está siendo sofocado. El canto de cisne de ese paisaje le llega por medio de un material audiovisual que siempre he visto como un correlato de *Gestos*: el documental *PM*, de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera Infante, que desató la primera gran polémica cultural de los 60 y que marcó para siempre la política cultural cubana. La Habana nocturna, la llegada por mar desde la vecina Regla hasta los bares esquineros del puerto, la música tradicional cubana y la rumba de cajón, la participación de Silvano *Chori* Shueg y su altoparlante grafitado, la mulata y su cerveza, la bronca en el bar, las vitrolas... expresan claramente esa relación que nace de una preocupación compartida por los colaboradores de *Lunes de Revolución*, víctima inmediata de la coartación de la libertad de expresión desatada por las “Palabras a los intelectuales” de Castro. No tengo noticias de que Sarduy haya visto el documental antes de la publicación de la novela, pero de seguro sabía de qué se trataba este corto experimental cuyo imaginario sónico es tan similar al del texto.

Como él mismo afirma, *Gestos* fue su primera respuesta a la pregunta sobre Cuba. En la entrevista a Rodríguez Monegal en 1966 la considera “exterior”, “decorativa”, “sin dimensión” (1797-98). Acababa de escribir *De donde son los cantantes*, la cual le parece una respuesta más meditada. *Gestos* es sin duda una respuesta inmediata, la pulsión inicial de quien comienza a perder un paisaje. Con solo 26 años Sarduy da muestra de su capacidad de observación y análisis de la realidad cubana, de los traumas que fluyen bajo la apariencia de los cambios históricos. Los criterios de Carrie Hamilton sobre *PM* también pueden ser aplicados a esta novela:

The fact that most of the people in *P.M.* were black has frequently been noted, though few of the film’s defenders or critics have located it in a longer history of race and racism in Cuba. But the repeated claims that *P.M.* depicts prostitution and drug use are conditioned by racist stereotypes as much as they are by lingering assumptions that popular bars were places of counter-revolutionary activities and sexual deviance. The black female bodies in the film have been interpreted as sex workers by viewers who watch the film through the lens of the long and strong association between prostitution and the figure of the *mulata* woman, a link that harks back to Cuba’s colonial slave society.

Ambos productos culturales participan de esa denuncia y fueron víctima de idéntica represión. Sin embargo, mientras *PM* se ha convertido en una pieza de culto, *Gestos* sigue siendo una novela olvidada, opacada tal vez por el peso del resto de la producción narrativa de su autor e incómoda aún para los censores cubanos. Aunque comparte con las “novelas de la Revolución” de los 60 una crítica de la situación social durante el batistato, se aleja de lo pan etario al usar los códigos melodramáticos de la radionovela y ubicar en un lugar visible de su indagación los efectos del cambio ideológico no solo sobre las lacras sociales sino sobre la cultura popular. Un tema al que volverá de manera explícita, por ejemplo, en poemas como “Sexteto Habanero”.

Gestos es, por otra parte, un excelente ejemplo del peso del paisaje sonoro “natal” sobre el imaginario de un escritor que comienza a experimentar el exilio y que necesita grabar –literal y figuradamente hablando– los restos de su memoria en diversos soportes. Los soníconos centrales de esta novela: la música popular cubana, las voces de afrodescendientes –cantantes y no cantantes– y el efecto modernizador de la tecnología que recorrió Cuba en los 50 –radios, televisores, vitrolas, micrófonos, cláxones, semáforos, lumínicos– construyen el medio en el que respira esta mulata, “cantante, actriz y lavandera”.

Bibliografía

- Alekseeva, Tatiana. "Lenguaje danzante: Las coreografías afrocubanas del neobarroco en *Gestos* de Severo Sarduy". *Afro-Hispanic Review*, vol. 31, no. 1, 2012, pp. 9-28.
- Foundation Jean Dubuffet. *Dubuffet musician*, <http://www.dubuffetfondation.com/focus.php?menu=37&lang=en>
- Hamilton, Carrie. *Sex, Race and Censorship in Cuba: Historicizing the P.M. affair*. *Notches*, 2014, <https://notchesblog.com/2014/11/04/sex-race-and-censorship-in-cuba-historicising-the-p-m-affair/> Jiménez Leal, Orlando y Manuel Zayas. *El caso PM. Cine, poder y censura*. Hypermedia Editorial, 2014.
- Masiello, Francine. *The Senses of Democracy. Perception, Politics, and Culture in Latin America*. University of Texas P, 2018. [Kindle edition]
- Moreno, Marvel. "Severo Sarduy: 'Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta'". *Caravelle*, no. 68, 1997, pp. 163-69.
- Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* [online], <https://dle.rae.es/registrar?m=form>
- Rodríguez Monegal, Emir. "Severo Sarduy", *Gestosen Severo Sarduy. Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. II. ALLCA XX, 1999, pp. 1795-1811.
- Sarduy, Mercedes. *Cartas a mi hermana en La Habana*. Severo Sarduy Cultural Foundation, 2013.
- Sarduy, Severo. *Severo Sarduy Family Correspondence, 1960-1993*. C1475. Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- _. *De donde son los cantantes*, en *Severo Sarduy. Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. I. ALLCA XX, 1999, pp. 327-423.
- _. *Gestos*, en *Severo Sarduy. Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. I. ALLCA XX, 1999, pp. 267-326.
- Sicardi Galleries. "Jesús Rafael Soto". Sicardi, <https://www.sicardi.com/artists/jesus-rafael-soto>.
- Torres Fierro, Danubio. "Severo Sarduy: lluvia fresca bajo el flamboyant", en Severo Sarduy. *Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. II. ALLCA XX, 1999, pp. 1813-22.
- Wahl François. "Severo de la rue Jacob", en Severo Sarduy. *Obra Completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. II. ALLCA XX, 1999, pp. 1447-547.
- Zayas, Manuel. "Mapa de la homofobia. Cronología de la represión y censura a homosexuales, travestis y transexuales en la Isla, desde 1962 hasta la fecha". *Cubaencuentro*, 2006, <https://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/mapa-de-la-homofobia-1073>

Al tañido de la campana: *Mafifa*

Ivonne Cotorruelo

ivonne.cotorruelo_perez@uconn.edu

Incapaz de escuchar por sí misma el toque de la campana en la conga santiaguera de Los Hoyos, la cineasta Daniela Muñoz Barroso decide construir un *road movie* en búsqueda del *Átopos*. Santiago de Cuba es una ciudad ubicada en la región oriental del país. La Conga de los Hoyos es representativa de la ciudad, y tiene como objetivo honrar las raíces africanas de la cultura cubana. La cinta no es un reportaje, un *biopic* o un retrato simple, sino que se articula como un espejo donde la documentalista se refleja a sí misma. Ella lucha por evocar los sonidos que se le desdibujan cada día, algunos de los cuales solo existen en su memoria, y utiliza diversos recursos para volver a ellos. En su largometraje documental *Mafifa* (2019), la percepción de la cineasta afecta cómo los espectadores reciben los sonidos, dando forma al corpus de la obra. De esta manera, Muñoz Barroso construye el código sobre el cual descansa la película y ofrece al espectador dos búsquedas que funcionan como conclusiones: aprender del otro en tanto método de reconstrucción de sí mismo y la idea de que aquello que somos capaces de compartir no se perderá.

Para hablar sobre *Mafifa*, estrenada en el Festival de Documentales de Amsterdam (IDFA), nos remitiremos a las conceptualizaciones que hace Michel Chion en su ensayo *La audiovisión*. La investigación de Chion descansa en el elemento de la combinación audiovisual, demostrando cómo, en esta, “una percepción influye en la otra y la transforma: no se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve” (12).

La cineasta, habitante de un mundo sonoro propio debido a su condición de hipoacusia bilateral degenerativa, nos invita a adentrarnos en su universo sensorial. Como exploradora de lo humano y lo cultural, su película se convierte en un acto de etnografía y rescate, donde se entrelazan lo autorreferencial y la búsqueda del otro. Al mismo tiempo, nos invita a reflexionar sobre la forma en que percibimos y experimentamos el mundo sonoro que nos rodea.

Durante su investigación sobre la conga santiaguera, la cineasta descubrió cautivadoras imágenes de los años 80, capturadas por la fotógrafa de la ciudad, Gloria Figueras. Se imaginaba cómo sostenía su cámara en medio de la noche, envuelta en la energía de la conga y el ambiente impregnado de sudor y ron. Aunque Gloria ya no reside en la isla, logró contactarla para descubrir qué sentía en el centro de esta celebración festiva. Su respuesta fue sincera y reveladora: “Quise introducirme dentro de la enajenación seleccionando las imágenes como un cazador que persigue su presa” (00:01:33).

Gloria Silvia Figueras es una fotógrafa de la región oriental del país, poco conocida debido a la pérdida sistemática de ciertos archivos visuales. Esta pérdida se extiende al país donde se

hace necesario trabajar con los fragmentos, con los retazos. Otra fotografía será fundamental para la cineasta, se trata de aquella donde aparece Gladys Linares, a.k.a. *Mafifa*, una mujer que tocaba un instrumento que Muñoz no puede escuchar. La película comienza con un rescate de imágenes en blanco y negro de nuestro acervo cultural.

Un camión en marcha recorre los paisajes de la isla de Cuba, luminancias del sol se ltrán por los costados de la cámara. En el camión, los rostros de los viajeros se van develando en planos medios. A pesar de no ser vista, descubrimos a Muñoz Barroso por primera vez.

La cineasta emprende un viaje hacia Santiago de Cuba en busca de una historia, y comparte con la audiencia su condición auditiva desde el inicio del filme: “La gente nota de inmediato que tengo un problema de audición, hablo de acuerdo a lo que oigo” (00:06:12-16). No es curioso, con este antecedente, que elija una voz en *off* para contar

su relato documental, pues los sonidos y voces que vagan por la pantalla pertenecen solo al cine. Sobre este concepto ahonda Chion en su libro *La voz en el cine*:

Determinada sintaxis de posibles relaciones entre la imagen de cine y la voz, relaciones cuyas figuras y combinaciones nos parece que alcanzan un número ilimitado. Pero así como la música occidental ha funcionado durante varios siglos con 12 notas, el cine está muy lejos de haber agotado todas las variaciones posibles con estas figuras. Y evidentemente la más rica no es la que consiste en mostrar a la persona que habla, sino más bien aquella en la que no se ve a la persona que se oye, al tiempo que su voz sale del centro de la imagen, procedente de la misma fuente que los demás sonidos de la película. Es la invención del *acusmase*. (22)

Por ejemplo, en cuanto al paisaje en movimiento y sobre el paisaje, se dice: “En cada viaje que emprendo busco que una puerta se abra, quiero salir de ese viejo planeta que soy yo misma”. La voz sale del centro de la imagen, procede del mismo lugar donde sentimos la vibración del vehículo en movimiento desde donde se filma el paisaje, pero la atención es para la voz. Comienza con un reclamo de voluntad expresado en la palabra “busco”. Hay una doble intención, nos invita a visualizar la metáfora del “viejo planeta” que representa la sensación de estar atrapado en una rutina o en una perspectiva limitada, y la búsqueda de escapar de esa situación para encontrar una nueva visión del mundo. Y usa en la misma expresión una metonimia: “ese viejo planeta”, como una referencia a uno mismo, sugiere una representación simbólica de la propia identidad, utilizando una parte (“planeta”) para referirse a un todo (“yo misma”).

Un plano fijo y una motocicleta que baja mostrando una cordillera de montañas al fondo nos hacen descubrir que se trata de la ciudad de Santiago de Cuba. Luego pasan un coche tirado por caballos y una mujer con sombrilla. La conga despertó el interés de la realizadora desde el principio. En la Conga de los Hoyos, la polirritmia es utilizada como una herramienta para expresar la complejidad de la cultura y sus raíces africanas. Posee la capacidad para crear una sensación de energía y movimiento en la música. En teoría musical, la polirritmia es una técnica que implica la superposición de diferentes patrones rítmicos simultáneamente. Se tocan juntos para crear un efecto de contrapunto. La polirritmia a menudo se encuentra en la música africana y afrocaribeña, como en la conga. A nivel formal representa un desafío para el intérprete y el oyente, ya que requiere una comprensión profunda de los patrones rítmicos individuales, así como de su relación y articulación dentro de la pieza musical. Muñoz Barroso en su anterior

entrega fílmica investigó cuestiones antropológicas y de acervo popular presentes en la esta popular con su documental *¿Qué Remedio? La Parranda* (2017). Ese elemento de la fiesta se repite en la nueva entrega. La Conga de los Hoyos es la más conocida de Cuba y también es la más antigua de la ciudad. Fue bautizada en su surgimiento como “el Cocoyé” para rendir homenaje a la Sociedad Tumba Francesa. También se la conocía como la parranda de Los Brujos de Limón. Muñoz Barroso buscaba saber si en esta conga tocaban mujeres y, si tocaban, cuál era su papel. Para ello, consiguió acceso a una entrevista con Félix Banderas, el director de la conga. Félix le cuenta: “Pues mira aquí surgieron dos campaneras, la primera se llamaba Ana Limonta, y Ana Limonta tocó como dos o tres años aquí la campana. Y Gladys, que estaba aquí aprendiendo de ella, Gladys se incorpora después que Ana Limonta se retira de la Conga. Ella fue la más reconocida, ella llegaba aquí y la ilusión de la gente era ver a la mujer campanera” (00:09:12-47).

Las congas santiagueras son formas del ritmo cubano, heredadas de la tradición africana, que ocurren mayormente como parte del carnaval. Varios instrumentos están presentes en la conga santiaguera: la corneta china, que es una adaptación de la *suona* cantonesa introducida en Oriente en 1915; los *bocúes*, que son similares a los tambores *ashiko* africanos; el quinto; el pilón; las galletas; los frenos, que se golpean con palos metálicos, y las campanas. Entre estas campanas hay una que se sitúa en el centro, y es conocida como *la campana macho*.

En el Centro de Música de Santiago de Cuba, descubrimos junto a Daniela que Gladys Linares fue la campanera más talentosa, quien se ganó el respeto entre los hombres que tocan en la conga. La conocían por el sobrenombre Mafifa. Una foto de Gladys Linares nos revela su rostro, era una mujer mestiza, la cámara se queda fija con el retrato. ¿Será suficiente un retrato para intentar reconstruir el archivo sobre la vida de esta mujer? Una mujer que, en palabras de los entendidos, tocaba como nadie el hierro mágico de la conga.

Durante casi un minuto, la cámara se mueve solo por las pulsaciones de la mano, en un plano fijo nos quedamos con Mafifa. En ese momento, a través de una fotografía, ocurre una interpelación directa con el espectador. En el *Ojo interminable* Jacques Aumont, en sus aportaciones sobre teoría fílmica, señala: “el cine, por construcción es todo salvo un arte de lo instantáneo. Por breve e inmóvil que sea un plano nunca será la condensación de un momento único, sino siempre la huella de una cierta duración” (73). La idea de Jacques Aumont propone que una fotografía, vista por sí sola, puede aniquilar la realidad al capturar un solo momento y dejar fuera el contexto más amplio. Sin embargo, cuando se filma una fotografía, se convierte en un instante de duración que permite al espectador experimentar la imagen en un contexto temporal más amplio. Precisamente, cuando el espectador se encuentra por primera vez con el rostro de Mafifa en el retrato filmado, ocurre un instante con duración.

Una fotografía de *Mafifa* entendida bajo la idea de Aumont,⁵⁶ por sí sola aniquila la realidad. Adquiere una dimensión temporal más amplia que le permite al espectador otro tipo de estímulo. La cineasta nos arriesga a la experiencia de que ver presupone una vulnerabilidad. Sobre esto ahonda Byung-Chul Han en su texto *La salvación de lo bello*: “Ver, en un sentido enfático, siempre es ver de forma distinta, es decir, experimentar. No se puede ver de manera

⁵⁶ Andy Warhol. Imó series en negativo de 16 mm. Estas experiencias fílmicas eran básicamente un único plano fijo de un rostro que posaba an e la lente y al que Warhol le pedía inmovilidad, mirada fija a la cámara y ausencia de parpadeo. Warhol, en esos filmes cortos, estaba captando, quizás sin saberlo, la metafísica instantánea de que habla Gaston Bachelard en *La intuición del instante*.

distinta sin exponerse a una vulneración. Ver presupone la vulnerabilidad” (25). Esta cita encapsula la idea de la vulnerabilidad de Muñoz como experiencia transformadora a través de su mirada. Muestra cómo su propia práctica de superar los obstáculos sensoriales le permite descubrir nuevas formas para acceder a la belleza de la conga.

Muñoz Barroso decide ir a consultar ella misma los archivos. Trata de encontrar algún rastro sobre aquella misteriosa mujer, bajita, como la describen los otros, que se sobrepuso a muchos prejuicios de la época y se hacía respetar por todos los hombres de la conga. Todos la reconocían como una música singular. La estructura de la película le permite al espectador vivir la aventura de esta búsqueda junto a la directora. Este no es un documental con un guion previo. En conversaciones con su editora Joanna Montero, también coguionista de la cinta, ella revela: “Lo único que era muy claro antes de abordar el montaje eran las ideas de fuga. Mientras se construye el retrato de Mafifa, hay fugas que son de Daniela”.

Entre los materiales de archivo, ella descubre que en el carnaval de Santiago, a la altura de la época donde Mafifa era campanera, se presentaban unas 120 agrupaciones musicales. De pronto, “¡Mira, ahora, mira, la encontramos!” (00:24:22). El periódico está fechado el 15 de julio de 1990. Se trata de la muerte de la campanera, el texto reza:

Murió la campanera de los Hoyos, el alma de la comparsa; el pueblo la despidió con el sentimiento entrañable con que cuida sus tradiciones. Un cortejo interminable la siguió por las calles del barrio Martí, donde hace 25 años Gladys Esther Linares Acuña comenzó a tocar el hierro mágico de la conga; entre los entendidos: *la campana macho*, esa voz seca y enérgica que establece el imperio del guía. A su toque respondía la corneta china y replicaba el quinto con toda la familia percutiva... La última vez que se le oyó fue el sábado reciente, estaba Gladys más alegre que nunca. Los tocadores hablan de ella con profundo respeto: “era nuestra niña”. (00:24:41-57)

La directora proporciona toda la información valiéndose de dos recursos, el primero es utilizar una presencia acusmática que fuera de campo nos permite, como al bebé humano, establecer una conexión con la autora.⁵⁷ La segunda se encuentra en igual consonancia con los postulados de Chion, en su libro *La audiovisión*, y se trata, justamente, del contrato audiovisual. Este se entiende como el pacto sin palabras que el espectador establece entre la imagen y el sonido, como si se tratara de una relación natural cuando en realidad no lo es. Las percepciones sonoras y visuales son divergentes entre sí, desde su misma ontología. Es esencial para el sonido envolver a la persona, mientras que la imagen es totalmente direccional. Chion explica claramente como los ojos tienen párpados y pueden dejar de ver, pero, a diferencia, el oído no puede dejar de escuchar:

En el cine, la mirada es una exploración, espacial y temporal a la vez, en un *dado a la vista* delimitada que se mantiene en el marco de una pantalla. Mientras que la escucha, por su parte, es una exploración en un *dado al o do* e, incluso, un *impuesto al o do* mucho menos delimitado en todos los aspectos, con unos contornos inciertos y cambiantes. (*La audiovisión*, 33)

⁵⁷ Chion inicia el abordaje de esta presencia acusmática hablando del bebé humano: “En la experiencia del bebé humano, la madre está continuamente jugando al escondite con su campo visual” (29).

A partir de este contrato se crea una ilusión audiovisual donde estas diferencias se atenúan, y el espectador lo acepta como tal. El contrato audiovisual tiene sus raíces en otro concepto, que es conocido como el de valor añadido.

Muchos estudios dedicados al sonido como *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema* de David Sonnenschein, y *The Sound of Pictures: Listening to the Movies, from Hitchcock to High Fidelity* de Andrew Ford ponen como centro de las cuestiones elementales las consideraciones de tono y de timbre. A pesar de su pérdida de audición y su incapacidad para escuchar ciertas frecuencias, Muñoz Barroso utiliza el diseño sonoro para capturar los sonidos del entorno y de la música que la apasiona. En este sentido, el documental no solo explora la vida de Mafifa, sino el propio proceso creativo de Muñoz Barroso. El documental también aborda la relación entre el sonido y la identidad, ya que Barroso encuentra en Mafifa un espejo de sus propios miedos y limitaciones. Como dice al inicio de la película, habla como oye, con lo cual su tono y timbre a través de los que construye la voz que está detrás de cámara, ofrecen una experiencia de singularidad total.

En términos de estructura sonora el documental se construye sustentado en la teoría de valor añadido de Chion:

Por *valor añadido* designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo 'natural' de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en la realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve. (*La audiovisión*, 13)

El uso de una voz acusmática muy peculiar, pues no posee omnisciencia, es el mecanismo que la cineasta utiliza para enlazar las diversas capas que articulan la narración del largometraje. Hacia el minuto 41 del filme, cuando la audiencia acompaña a la directora en la búsqueda de Lorencito, el brujo que fue discípulo de Mafifa, Muñoz Barroso decide desacusmatizar la presencia de su voz. Antes de aparecer en cámara le pregunta:

“¿Cómo era Gladys, usted recuerda cómo era Gladys?
–Chiquitica, pero con bastante coraje”. (00:40:05)

Al igual que al espectador, la directora le enseña a Lorencito las fotos que ha logrado compilar. Coloca la cámara en su trípode, y se acerca a Lorencito. Allí, por primera vez, la audiencia puede ver al *acusmaseo*, o sea, la directora, convertida en personaje, ahora Daniela, y ocurre el proceso de desacusmatización. Esta es una apuesta muy osada dentro del filme, pues según las conceptualizaciones previas: “Tales son los poderes del *acusmaseo*. Basta con que se deje ver, con que la persona que habla introduzca su cuerpo en el encuadre, en el campo visual, para que pierda su fuerza” (Chion 39). Sin embargo, Muñoz Barroso crea una presencia acusmática poderosa en su documental biográfico, y también se atreve a romperla. La exploración de la historia de Mafifa es un proceso de autoconocimiento y emancipación. El estilo singular del documental coincide con el carácter audaz de la protagonista, Mafifa, quien se caracterizaba por romper convenciones y barreras. Al igual que Gladys Linares, quien desafió

las normas patriarcales en el contexto de la conga santiaguera, la documentalista apuesta por romperlas.

El filme cuenta con dos grandes colaboradoras, la editora y la sonidista del proyecto. La editora Joanna Montero, quien al abordar el montaje se mantiene al estilo de la propia búsqueda que se le presenta, apuesta por dejar intactas las asperezas de producción. De esta manera, compone una estructura que a nivel formal permite que el viaje en el cual se embarca Muñoz Barroso sea también el viaje del espectador. La película presenta personajes fascinantes que establecen diversas relaciones con Mafifa, permitiendo una mirada polifacética. Entre ellos destacan: la India, quien nos habla sobre lo que siempre fue vetado, la vida sexual de la campanera. Lorencito, que fue su discípulo y la describe con total admiración. La sobrina de Gladys, quien dice: “hasta hoy estoy buscando el significado de Mafifa y no lo hay” (00:46:59), y con eso nos deja saber que era relajada, cumbanchera y le gustaba beber, todo eso mirando a cámara. Ella dice que su tía tocaba todos los instrumentos de la conga, pero tocaba especialmente la campana. Insiste en que Mafifa nació con ese don, con esa fortaleza. Para ella el don musical nace en uno, como el que nació con ella, pues nadie la enseñó a cantar.

Las entrevistas son mayormente primeros planos, cerrados, muchas veces en extremo. Algunas veces pueden parecer claustrofóbicas, como con la sobrina de Gladys, o quizás es un guiño de la directora que cierra el plano en la boca del personaje, acaso para leer sus labios. Se trata de un filme hecho cámara en mano, lo cual contribuye a la apertura de los personajes, a la intimidad que se crea entre ellos. La ausencia de un trípode o un movimiento de cámara preestablecido permite a los personajes moverse libremente en su entorno y tener conversaciones más naturales, lo que a su vez puede generar una mayor sensación de autenticidad. Muñoz Barroso logra una energía especial, casi de comunión. Al espectador se le permite llegar y conocer a estos sujetos, y quedarse con ellos por el momento, como se queda Daniela. *Mafifa* es así una película vertiginosa, que entra y sale de las casas, se queda durante el tiempo necesario para continuar en su búsqueda incesante. Toda la galería de personajes en la cinta aparecen tal como son abordados. No hay puesta en escena, la narrativa se construye en la mesa de montaje. El trabajo de edición nos deleita sin recurrir al gastado recurso de *talking heads* que dialogan entre sí, apostando por un estilo innovador y evitando los convencionalismos.

El montaje de la película está en sintonía con la técnica de cámara utilizada por Muñoz Barroso. Montero sigue la regla de seis, planteada por el teórico Walter Murch. En su teoría del “corte perfecto”, Walter Murch establece seis criterios para jerarquizar las prioridades en la transición de una toma a otra, siendo el primero de ellos “el corte que re-aja la emoción del momento” (31).

El sonido es el mayor vigorizador de la cinta, que tiene constantemente una dimensión espacial, y es diegético. Procede mayormente de los personajes que se entrevistan, de los objetos y los sonidos de la conga. El filme se queda largamente con estos sonidos, la corneta china, los bocúes y las propias campanas. La sonidista Glenda Martínez Cabrera propone un universo que no solo cuenta la historia a través de los sonidos diegéticos, sino que nos transmite la percepción de la cineasta, abriéndonos la puerta de esa otra espiral sonora, sensorial. El sonido en *off* puede sugerir un espacio que se extiende más allá de la acción visible. Sutiles ocultamientos que acercan al espectador no solo a la historia, sino también a la directora. Para Muñoz Barroso es claro que el uso del sonido es una poderosa herramienta, ya que tiene la

capacidad de atrapar y seducir. *Mafif* nos permite comparar el sonido y la imagen. El primero no se puede localizar igual que la segunda. Al pensar en sonido encontramos que llamamos *significantes sonoro* a los que son relativos al oído. En *La audiovisión*, Chion propone una distinción al respecto cuando aborda las tres actitudes de la escucha en el marco de su ensayo. Chion desarrolla una comparación entre los mecanismos de oír/ escuchar y entre ver/ mirar. Los diferencia claramente indicando que las cuestiones del oír y el ver están ligadas a la naturaleza de los sentidos, frente a las que se abren el escuchar y el mirar, que precisan de la voluntad del ser humano. En este delicado reino se coloca *Mafifa*, un filme que necesita contar y acceder con la voluntad, pues le permite a la audiencia la situación de adentrarse en las tierras complejas de la comparación figurativa entre imagen y sonido.

Hacia el minuto 57 del filme, tiene lugar un aguacero a la vez que comienza el toque arrollador de la conga. Durante 1 minuto y 30 segundos, Muñoz Barroso ofrece a su espectador dos experiencias muy singulares. Sin olvidar la condición que padece la directora, la primera opción implica escuchar la conga desde su perspectiva auditiva, tomando en cuenta la ausencia o la distorsión de ciertos sonidos. Ello conduce a la segunda, la cual queda un poco más velada pero está presente, y se trata de la comparación figurativa. Chion propone que esta se condensa en dos fórmulas complementarias:

- ¿Qué veo de lo que oigo? –¿Qué oigo de lo que veo?
- ¿Qué veo de lo que oigo?; oigo una calle, un tren, voces. ¿Son visibles sus fuentes?
- ¿Fuera de campo? ¿Sugeridas visualmente?

Con este tipo de preguntas pueden localizarse en la imagen los sonidos en el vacío (la imagen los evoca, pero no los da a oír) y en el sonido las imágenes negativas, presentes solo porque se sugieren. (*La audiovisión*, 147)

Mafifa implica a su espectador en un viaje único que se emparenta con el viaje personal de la realizadora. Así, en el largometraje documental, se nos ofrece el poderoso retrato de una música brillante mientras accedemos a una historia personal, la de una cineasta que busca y encuentra en el cine una forma de redención, para también desde allí hablar de una experimentación posible con la música de la conga. Muñoz Barroso crea un sentimiento íntimo que de alguna manera termina conectando con *Mafifa*, pues estas dos mujeres existen igualmente fuera del universo de la película, antes y después de ella.

Bibliografía

André Cordès *Le son et l'écritures* *Intenir to the ovies rom ithcoc to i h idelit* lac no
 umont ac ues *El o o intermina le ine pintura* arcelona aid s
 achelard ast n *a po tica del espacio* ico ondo de ultura Econ mica
 an un hul *a salvaci n de lo ello* erder Editorial
 hion ichel *a audiovisi n ntroducci n a un an lisis con unto de la ima en el sonido* arcelona
 aid s
 a vo en el cine tedra
 anhardt ohn and nd arhol *he ilms o nd arhol atalo ue aisonn* ale
 niversit ress
 onnenschein avid ound esi n *he E pressive o ero usic oice and ound E ect*
 inema ichael iese roductions

Material audiovisual

u o arroso aniela *a i a* Estudio t
 u emedio a arranda Estudio t

Vendiéndolo todo:

suposiciones, lecturas y recuerdos recientes del pregón en Santiago de Cuba

Herson Tissert Pérez
hersontissertperez@gmail.com

Estoy sentado en la sala de mi casa, esperando a que empiece la primera película del sábado.⁵⁸ Alguien grita en la calle: “Te cogí, te sorprendí”... Y yo corro a asomarme a la ventana, con esa sensación tan particular, mezcla de angustia, curiosidad y miedo, propia de quien está a punto de convertirse en espectador de un hecho potencialmente violento. Del transeúnte apenas alcanzo a distinguir la sombra. El resto de sus palabras, sin embargo, me hacen transitar de la angustia a la risa, de la risa a la curiosidad y de la curiosidad a la sorpresa:

Te cogí, te sorprendí

lavándote la boca con carbón.

No me hagas eso.

Compra tu pasta de diente’.

No importa cuán escandaloso sea un barrio (y el mío sin dudas lo es), las voces y los sonidos obedecen siempre a cierto orden. Definitivamente, un pregón no es algo que uno espere escuchar un sábado en la noche. Tal vez el vendedor haya sido un hombre en retirada, anunciando su mercancía sin grandes expectativas, en su habitual camino a casa. Todo lo que tengo sobre él son suposiciones. Lo que sí está claro, sin embargo, es lo impecable de su estrategia discursiva, que bien pudiera denominarse *estrategia de venta*. La apertura es un llamado enorme de atención. El siguiente “verso” mueve a la risa. El tercero es pura transición y el cuarto devela su objetivo final: el ofrecimiento del producto.

A menudo pienso en ese vendedor. La mayoría de las veces, luego de escuchar la opinión de que ya no existen verdaderos pregoneros, sino gente grosera, gritona y sin gracia, cuyo éxito en la venta se debe a la escasez de la oferta. Con todo lo de verdad que pudiera haber en esos criterios, creo que están condicionados además por la nostalgia del pasado y una concepción folclorista de las prácticas culturales en la que la legitimidad se establece por comparación con determinados momentos de esplendor, en este caso asociados a los nexos entre pregón y música cubana, y la popularización de temas como *El manisero* (Moisés Simmons), *Frutas del Caney* (Félix B. Caignet), *El panquero* (Abelardo Barroso) y *El dulcerito* (Rosendo Ruiz).

En este texto intentaré, a través del análisis y la descripción de un conjunto de pregones escuchados en Santiago de Cuba, entre los años 2011 y 2022, esbozar algunas de las estrategias empleadas; el modo en que estas se encuentran condicionadas por el contexto y las semejanzas que guardan con aquellas señaladas o sugeridas por algunos de los autores que han comentado acerca del tema. La muestra no puede ser considerada amplia y su recolección, sin dejar de lado el rigor, obedece menos al tradicional trabajo de campo que a esa “etnografía de retazos” preconizada por Günel, Varma y Watanabe (2000), donde las condiciones en las que el estudioso realiza su trabajo configuran la producción del conocimiento. Dicho en otras palabras, he recogido estos pregones a lo largo de unos 12 años, en buena parte de la ciudad de Santiago de Cuba, bajo las más diversas circunstancias, motivado principalmente por la curiosidad y antes de que esta investigación fuera un propósito o una posibilidad. En ocasiones me fue imposible, o no me pareció importante, registrar el pregón completo, pero incluí los fragmentos que consideré significativos. Salvo excepciones, no se utilizaron métodos de grabación. Uno de los ejemplos ha sido extraído de un documental.

En el análisis no solo se tendrán en cuenta las expresiones lingüísticas, sino también el contexto en el que fueron emitidas, las características de los sujetos emisores, y las reacciones de los potenciales clientes, bajo el presupuesto de que el pregón, como práctica, se configura además en la propia interacción social. Este acercamiento no pretende ser exhaustivo. Antes que brindar conclusiones firmes busca acercarse a una práctica sociocultural dinámica y compleja en la que siempre es posible y necesario profundizar.

Pregón y paisaje urbano

Si con algo puede contarse en Santiago de Cuba, además de las lomas y el calor, es con la intensidad y la variedad de los sonidos. Para los que habitamos la ciudad, el resto del país, salvo excepciones, nos resulta demasiado silencioso y tranquilo. Los visitantes, en cambio, consideran nuestra urbe excesivamente escandalosa. Así, el ruido es percibido como marca de la identidad local, por más que este criterio ignore las notables diferencias que siempre existen entre las diversas áreas y el carácter relativo de la propia noción de ruido.

Esta noción de ruido, por otra parte, parece estar irremediabilmente asociada al paisaje sonoro urbano, es decir, al conjunto de sonidos producidos en el entorno específico de una ciudad (Durán 2007). El autor considera que los sonidos proporcionan identidad a los lugares, algo con lo que coinciden Carles y Palmese (s.f.), quienes señalan además que la contribución está dada por diferentes funciones informativas, estéticas y emocionales. Según estos investigadores, el grupo de sonidos que permiten reconocer a una ciudad en su vida cotidiana, y con los cuales los habitantes se identifican, determina la identidad sonora urbana, que depende de numerosas apreciaciones individuales y colectivas, e incluye lo diverso y particular de los diferentes espacios.

Como parte significativa del entorno sonoro de las ciudades, Secco (2017) menciona los pregones, los cuales, para Barnett (1998), son aquellas voces y gritos de muy diversas formas y estilos que sirven para anunciar alguna habilidad o mercancía. En opinión de Yousy Baby, el pregón constituye el “arte de anunciar mercancías en voz alta en lugares públicos, con humor, elegancia y seducción, una tradición que refleja una riqueza poética y musical que contribuye a articular, normar y regular la vida urbana” (4). Si se comparan ambas definiciones, la de Baby incluye ya elementos

⁵⁸ El espacio *La película del sábado*, actualmente parte de la programación de Cubavisión, transmite todos los sábados, alrededor de las 10:00 de la noche, filmes de acción, generalmente norteamericanos.

(humor, seducción, elegancia) que conforman los estilos de pregonar o, más propiamente, las estrategias discursivas orientadas al objetivo de todo pregón: atraer la atención de los posibles clientes hacia la oferta. A mi juicio, lo anterior pone sobre la mesa el problema de la “medición” de los elementos mencionados. ¿Cómo evaluarlos? ¿No existe acaso un grado importante de subjetividad en la apreciación del humor, la seducción y la elegancia? ¿Qué papel juega la efectividad del anuncio?

Resulta innegable, en cambio, el vínculo entre pregón y ciudad. Bianchi (2016) refiere la opinión de Cristóbal Díaz Ayala, quien asocia el surgimiento de los pregones a una necesidad básica del desarrollo comercial de las grandes urbes de la antigüedad, y destaca la utilización que de esta práctica, como verdadero antecedente de la publicidad, hace el comercio ambulante.

El pregón se encuentra en la intersección entre *paisaje sonoro* y *paisaje lingüístico*. Los estudiosos de este último concepto suelen centrarse en las expresiones escritas, siguiendo y ampliando el criterio de los pioneros en el uso del término, Landry y Bourhis (1997), quienes lo relacionan con los textos escritos en el espacio público y le atribuyen tanto funciones informacionales como simbólicas, que revelan el estatus social de las variedades lingüísticas y las relaciones de poder. No obstante, estudios como los de Dailey, Giles y Jansma (2005) sugieren la inclusión de lo oral y lo audible al analizar el rol del paisaje lingüístico en la configuración de las actitudes hacia el lenguaje y la atribución de determinadas características a los hablantes. De este modo, lo sonoro y lo lingüístico contribuyen a la formación y a la comprensión del paisaje urbano, que puede ser interpretado, más que cualquier otro, como un producto social. Esta dimensión social de los paisajes parte de considerarlos como “la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado”, expresión de valores, experiencias, emociones y aspiraciones de los seres humanos (Nogué 11-2).

No es difícil encontrar puntos de contacto entre el entendimiento social de los espacios y la noción de *lugar antropológico* ofrecida por Marc Augé (2000), según la cual un lugar, antropológicamente hablando, es un sitio que posee una carga afectiva e identitaria para las personas que allí concurren y en el que estas establecen relaciones con cierto nivel de profundidad. Señala además que los lugares son de escala variable. El lugar antropológico se corresponde con el concepto de *espacio* de Michel de Certeau. Para este sociólogo, el espacio sería el “lugar practicado”. La calle, por ejemplo, lugar definido por el urbanismo, se convierte en espacio gracias a la intervención de los caminantes (1990 129). Siendo el pregonero un caminante por excelencia, puede afirmarse que el auge o el declive de su presencia y las características de sus anuncios dicen mucho de ese gran lugar antropológico que es la ciudad.

Cantar y vender

Cuando se habla del pregón en Cuba, uno de los criterios más frecuentes, expresado en estudios más o menos rigurosos y artículos de prensa, es la casi desaparición de esta práctica cultural luego de la llamada Ofensiva Revolucionaria de 1968,⁵⁹ que dejó la gran mayoría de la actividad comercial en manos estatales, y eliminó a los vendedores ambulantes. Con ello se interrumpió una tradición que databa de la colonia y que, según Edilinda Chacón (2), se expresó por primera vez en 1523, con el anuncio público de la destitución del Adelantado Diego Velázquez en Santiago de Cuba. Esta variante protocolar, indica la autora, cedió con el tiempo al perfil comercial.

⁵⁹ Ver: Vidal 2005 y Mesa-Lago 2013.

En la colonia, el pregón era ejercido por cubanos de todas las razas; hombres y mujeres; esclavos, libertos y libres, dueños de modestos negocios y extranjeros en busca de una mejor vida. La consolidación de esta práctica dentro de la identidad cultural de la nación se produce en el período republicano, entre los años 1902 y 1959 (Chacón 2021 3). El denominador común era la condición humilde, pues, al decir de Barnet en De la Nuez (2011) los pregones expresan una necesidad económica. El etnólogo y escritor sostiene además que estos cantos con una entonación personalizada o gritos musicalizados forman parte del folklore universal y cubano, y produjeron estructuras melódicas de gran belleza, en las cuales se inspiraron los músicos cubanos.

La estrecha relación entre música y pregón sirve también para explorar los nexos entre música y habla. Secco (7-8), de acuerdo con otros autores (Chion 1999; Truax 2001), señala la existencia de un continuo entre música y habla, en el cual estarían incluidos o bien el ruido o bien el paisaje sonoro. La existencia de zonas intermedias entre los puntos principales de este continuo muestra “lo relativo que puede resultar definir un fenómeno sonoro como música o afirmar que posee rasgos musicales”, y abre la posibilidad de que sonidos del entorno urbano no considerados socialmente dentro de la música puedan entenderse como tal, con base en su organización rítmica. Entre estos fenómenos se cuentan el sonido de las bocinas de los automóviles, las palmadas de los participantes en una manifestación y los pregones.

Así, puede afirmarse que la relación entre música y pregón va más allá de la utilización de aquella como estrategia para obtener la atención del público. Estrategia que se ha manifestado en el uso de instrumentos (campanillas, armónicas), silbidos y cantos, entre otros, y que se asentó de tal manera en el imaginario social cubano que, cual explica Chacón (§24), la emblemática Bertha, *la Pregonera*,⁶⁰ afirmaba que el pregón debía de ser cantado. Este tipo de opiniones reflejan, según creo, la impronta de la época más conocida del pregón en Cuba, la republicana

En la bibliografía consultada (De la Nuez 2011, Loo 2012, Bianchi 2016, Padrón 2019, Chacón 2021, Chirino 2022, entre otros) se mencionan o sugieren otras estrategias a nivel del discurso. Entre ellas tenemos la utilización por parte del vendedor de un nombre llamativo para identificarse; la mención de las virtudes de la mercancía, a menudo ponderando la región de procedencia como marca de prestigio; el anuncio de precios favorables o una cantidad bondadosa del producto ofertado; la improvisación de versos o frases, y el empleo del humor.

Punto aparte merece el proceso de síntesis de un pregón que describe Carpentier (1994), quien observó la modificación del anuncio de un vendedor de tamales. La frase inicial “Con picante y sin picante los tamales” se convirtió en el transcurso de algunos meses en “Pican y no pican”. Más tarde se redujo aún más a “Piiiiican” y finalmente terminó en la repetición de un breve “pic, pic, pic”. Lo que relata el musicólogo y novelista cubano puede estimarse como la formación de una metonimia, donde la parte “pic” representa al anuncio original “Con picante y sin

⁶⁰ Una de las más importantes figuras de la cultura popular tradicional cubana y defensora del pregón, Bertha Lidia Hechavarría Heredia, *la Pregonera*, natural de Santiago de Cuba, obtuvo los premios Memoria Viva e Internacional Casa del Caribe. Ver: Riquenes 2010 y Quintero 2015.

picante los tamales”. La estabilidad en la oferta y en el recorrido diario del vendedor son factores determinantes en la construcción del efecto metonímico que se sostiene en el conocimiento compartido por los usuarios potenciales que han sido testigos de la transformación.

Como mencioné al principio de esta sección, la Ofensiva Revolucionaria de 1968 eliminó la inmensa mayoría del comercio no estatal, con lo que casi desaparecieron los vendedores ambulantes y, por lo tanto, los pregones (Padrón 2019, Chacón 2021), los cuales ya en 1978 se consideraban una reliquia folklórica (Bianchi 2016). El renacimiento no se produjo hasta los años 90, con los cambios acontecidos en la economía cubana, luego del Período Especial, que propició el resurgimiento del trabajo por cuenta propia y el comercio privado (Padrón 2019, Chacón 2021). Ese comercio privado, sobre todo el ambulante, se mueve en las fronteras de lo ilegal y lo irregular,⁶¹ lo cual debe tenerse en cuenta también, a la hora de analizar las prácticas culturales asociadas.

En Santiago de Cuba, ciudad considerada una de las plazas fuertes del pregón en Cuba (De la Nuez 2011), el rescate de este arte está asociado además a los Festivales del Pregón, en los años 80. El hecho no debe subestimarse, pues refuerza la idea del pregón como una expresión folklórica cristalizada, lo cual puede propiciar criterios rígidos a la hora de definir sus características.

Como antes aludí, aunque en gran medida se reconoce la fuerza progresiva del pregón, en no pocas ocasiones se esgrime el argumento de que en la actualidad ha perdido sus principales atributos: musicalidad, inventiva, originalidad. Armas (2015) plantea que, en una encuesta aplicada a profesores de música de la Universidad de las Artes (ISA), el 60% estimó que el pregón había desaparecido; el 20%, que se encontraba en peligro y el grupo restante, que sigue siendo una forma de vender productos.

Antes que condenar de manera categórica al pregón actual, a esos que hieren el oído, no utilizan música campesina o popular, ni nos recuerdan *El manisero* de Simmons, según se expresa en *Adelante* (2014), prefiero, con Marta Valdés (2011), pensar que los nuevos pregoneros, ante la falta de referentes, han estado aprendiendo de un modo casi infantil.

En Baby (2017) se refieren algunas de las características del pregón cubano en la actualidad. Según la autora, se han perdido elementos identitarios y existen nuevas formas de pregonar a través de grabaciones, faltan expresiones picarescas y estrategias de venta, y los vendedores recorren las calles con gran celeridad. Sostiene además que la mayoría de los pregones son directos y propician en el oyente una interpretación casi literal de lo que escuchan.

Bidot (2011), en un acercamiento de tipo pragmático enfocado desde la descortesía verbal, y usando una muestra de pregones santiagueros, señala la falta de creatividad en las expresiones utilizadas en las que se mantienen construcciones al estilo de: “Vamos”, “Coge aquí”, “Hay...”, seguidas del nombre del producto. También apunta el uso de expresiones descorteses, amenazantes, algunas relacionadas con la idea de la escasez del producto, que son aceptadas sin réplica o simplemente ignoradas por los clientes dada la poca oferta (“Vamo’ que me voy”, “Se acaba”); pero señala que la descortesía no tiene la intención real de ofender, sino que constituye un recurso para incitar al oyente a realizar la compra.

Sin cuestionar la validez de los resultados de estos estudios, sostengo que es posible

⁶¹ Para profundizar en el concepto de *extralegal*, que incluye lo irregular y lo ilegal, ver: Smart y Zerelli 2014.

encontrar pregones que, aún adaptados al contexto actual, despliegan elaboradas estrategias a nivel del discurso, semejantes a las desarrolladas en aquella época republicana –la cual bien pudiera denominarse *etapa clásica del pregón cubano*, obviando toda pretensión conclusiva y presuponiendo incluso que algún autor ya haya empleado el término.

Por supuesto que, como ya está establecido dentro de los estudios sociales y culturales, las prácticas del lenguaje no pueden verse sino en relación estrecha con su contexto de realización. Incluso una mirada superficial a la vida cotidiana en la Cuba actual revela una escena social compleja, con un incremento creciente de la desigualdad,⁶² crisis institucional, corrupción administrativa, ineficiencia de los servicios y una economía depauperada en la que lo extralegal se encuentra profundamente enraizado, y constituye una opción de consumo obligatoria y un medio de subsistencia para amplias capas de la población. En estas circunstancias resulta poco realista pensar que una expresión tan ligada a la economía cotidiana como el pregón se mantenga invariable. Si, como dijo Luis Carbonell (De la Nuez 2011), el pregón es un desgajamiento del mercado, su extensión por el entorno urbano convierte a la ciudad en un gran escenario donde los actores están vendiendo y comprándolo todo.

Lecturas, suposiciones, recuerdos

Como se ha explicado al comienzo, en el análisis se tendrán en cuenta, además de las expresiones lingüísticas, el contexto de producción, lo que incluye observaciones acerca de los sujetos implicados en la interacción (pregoneros y posibles clientes). La totalidad de las piezas de la muestra corresponden a anuncios de venta de productos, la mayoría de ellos alimenticios, y no al ofrecimiento de servicios o la compra de objetos o materiales.

Las transcripciones se han realizado de la manera más simple posible, tratando de reproducir el pregón con la mayor exactitud. Dada la musicalidad inherente a los pregones he preferido indicar las pausas con el cambio de línea de modo que el anuncio queda organizado en forma de estrofa. Por ello, para referirme a las frases dentro del pregón, utilizo la denominación *verso*. Las partes en las que el vendedor hace énfasis aparecen subrayadas. En el caso de que una pausa sea especialmente larga se hará una acotación entre corchetes. Para señalar el alargamiento de una vocal o de un sonido consonántico se repite la letra, de manera similar a como está establecido en el sistema Val. Es. Co.

Ejemplo I

Creo que el pregón mencionado al inicio del artículo merece ser analizado con mayor detenimiento:

1. *Te cogí, te sorprendí*

2. *lavánnndote la boca con carbón.*

3. *No me hagas eso.*

4. *Coge tu passsta de diente’.*

⁶² Diferentes aristas de la desigualdad en Cuba han sido estudiadas en Munévar, Galbraith y Spagnolo 2008, Díaz-Perera y Alemañy 2011, Zabala et al. 2018, Valdivia 2019, Fundora 2020 y Jiménez 2021.

La apertura (“Te cogí, te sorprendí...”) remite a un conflicto. En un barrio marginal, un sábado en la noche, no es imposible que ocurran. Puede que alguien haya sido sorprendido en un delito, tal vez un robo. O quizás dos viejos enemigos se han encontrado y están por saldar las cuentas pendientes. La atención ya está garantizada cuando en 2 (“lavánnndote la boca con carbón”) se modifica completamente el sentido. La antigua costumbre de blanquear los dientes con carbón o ceniza, solía ser un indicador de pobreza, así que la expresión es burlesca y un poco descortés. En todo caso, mueve a la risa y sirve como atenuante a la agresividad potencial de la primera. En 3 (“No me hagas eso”) se suaviza aún más la secuencia. El uso implícito del tú en las dos primeras líneas denota una intención de acercamiento que ahora se transforma en complicidad. Es un pedido, una súplica de alguien cercano, que sirve como transición a lo más importante, y que no requiera mayor explicación (“Coge tu passsta de diente”).

Una vez resuelta la confusión generada por la primera frase, el pregón adquiere tono de chanza, y el humor se erige en la estrategia general. Es posible que alguno de los oyentes estuviera familiarizado con el estilo y la voz del pregonero, con lo cual el desconcierto inicial ni siquiera ocurre. Aunque no puedo asegurarlo categóricamente, considero que el anuncio tiene un alto grado de improvisación. La pasta de dientes, como producto, solo se encontraba en el comercio estatal. El comercio irregular, tanto si involucra productos de propiedad personal como mecanismos más complejos dentro del mercado negro, tiende a la inestabilidad. En otras palabras, puede que la pasta de dientes haya sido una propuesta circunstancial y única.

Ejemplos II y III

No todos los pregoneros muestran en su quehacer diario estrategias tan complejas como la del ejemplo anterior. Eso no significa que no sean efectivos. Las piezas que siguen son una muestra de ello. Los vendedores solo hacen mención de la oferta, apenas utilizan palabras o frases para introducirlas (al estilo de “Hay”, “Vamos”, “Oye”) ni hacen alusión al precio del producto:

1. ***El pan e’pecial,***
2. ***el e’pecial, el e’pecial.***
3. ***Hay mantequilla, hay mantequilla.***
4. ***Buen pan, buen pan.***

Este vendedor era un habitual de la zona donde se recogió el pregón. A veces los anuncios cambian ligeramente la letra de una emisión a otra, pero este se mantuvo invariable durante todo el lapso en que pude escucharlo. La repetición de palabras también contribuye al ritmo y, por lo tanto, a la musicalidad del texto. No hace énfasis en ninguna palabra.

La frase de cierre (“Buen pan, buen pan”), es el único intento de calificar al producto, pues el adjetivo *especial* (“e’pecial”) no se utiliza como marcador de calidad sino que forma parte del propio nombre comercial, Pan Especial. Así se anunciaba en la red de panaderías estatales, donde los vendedores lo adquirían para luego obtener pequeñas ganancias a través de su reventa en los barrios más alejados, o a las personas que por cuestiones de tiempo o salud no podían acercarse a los establecimientos oficiales

El ejemplo III presenta algunas diferencias con el anterior. Si en el II el vendedor ofrece un solo producto, en el III la propuesta es más variada, aunque dentro de una sola gama de mercancías, los condimentos. No utiliza ninguna palabra o frase que indique la calidad de lo que vende. El ritmo se mantiene gracias a la semejanza entre la parte inicial de cada verso y el uso de los diminutivos.

Ejemplo III

1. ***El caldito ’e pollo con tomate y sin tomate,***
2. ***pastillita de chorizo,***
3. ***el sazón de gallinita,***
4. ***el sazón de co’tillita***
5. ***el sazón completo (sic).***

En el verso 1 se ofrecen dos productos. Al unir los calificadores “con tomate y sin tomate” en una sola construcción, el texto se sintetiza y gana en contundencia (la fórmula “El caldito ’e pollo con tomate,/ el caldito ’e pollo sin tomate” resultaría muy larga). Es un ejemplo claro de economía verbal. El primer énfasis del vendedor trata de evitar confusiones y llamadas innecesarias por parte de los clientes. El segundo énfasis marca la oferta que, según pude advertir, escaseaba con mayor frecuencia. De este modo se busca la atención del posible comprador. El pregón es relativamente largo, con lo cual es posible que uno de los productos pase inadvertido al oyente, más tratándose de mercancías que tienen nombres y usos similares. A pesar de su longitud, comparativamente hablando, el anuncio es efectivo gracias a su organización interna. Resulta rígido y flexible a la vez. Flexible, en tanto se adapta a la falta de un producto. Rígido porque, cuando lo hace, el orden se mantiene idéntico. Por ejemplo, si en alguna ocasión no se incluyen en la oferta “El caldito ’e pollo con tomate” ni “el sazón completo”, el pregón queda de la siguiente manera:

1. ***El caldito ’e pollo sin tomate,***
2. ***pastillita de chorizo,***
3. ***el sazón de gallinita,***
4. ***el sazón de co’tillita,***

Ejemplo IV

Al igual que en los ejemplos II y III, este vendedor se especializa en un solo producto, en este caso, el huevo. En el pregón, de corta extensión, sí se utiliza una frase introductoria, relacionada con la idea de urgencia y la pérdida de oportunidad del cliente. Ello puede interpretarse de manera literal, pues el pregonero se traslada a una velocidad notable, incluso para esta comunidad laboral donde –como bien se afirma en Baby (2017)– son comunes los desplazamientos rápidos. Creo que esta celeridad está directamente relacionada con la condición irregular de la mayoría de los vendedores, los cuales evitan ser sorprendidos por algún operativo policial.⁶³

1. ***Vaaaaaamo’ que me voy.***
2. ***Hay hueeeeeevo a uno cincuenta, hay huevo.***

⁶³ Los conflictos entre los comerciantes privados y la autoridad policial o los inspectores no solo se deben a la condición irregular, sino que incluyen la procedencia de los productos, el precio, o el tipo de licencia con la que operan.

“Vaaaaaamo’ que me voy”, como expresión introductoria, indica una advertencia (casi una amenaza); este tipo de construcción ha sido común en el pregón cubano en todas las épocas. Lo interesante viene dado por el alargamiento vocálico y el énfasis en la palabra inicial, que hace atractivo al pregón y le concede un ritmo particular. La otra palabra en la que se hace énfasis y que también sufre un alargamiento vocálico es *huevo* (“hueeeeeeevo”), el producto que se ofrece. Como novedad, si lo comparamos con los ejemplos anteriores, aparece el precio del producto, algo cada vez menos frecuente. Según he podido observar, esta ausencia de alusiones al precio en el pregón puede tener como causa la poca variabilidad de estos entre un vendedor y otro. Otra causa puede ser el aumento constante de los mismos, con lo cual el pregonero evita espantar al cliente. Cuando el precio se menciona, muchas veces es con la intención de mostrar al público que se trata de una oferta ventajosa.

Ejemplo V

Pese a que el próximo anuncio también se destaca por su brevedad, pueden apreciarse en este vendedor el uso de una estrategia interesante:

1. ***El turrón de maní, de coco y maní.***
2. ***Endúlzate, chao.***

En primer lugar se prescinde de un elemento introductorio, el nombre del producto (los productos) se menciona con claridad, tal como sucedía en los ejemplos II y III. La fuerza real, la seducción, se encuentra en la segunda parte del anuncio. Solo dos palabras. “Endúlzate”, un imperativo que, sin embargo, no causa molestia; es más bien una invitación, la sugerencia de un acto beneficioso para el cliente. *Endulzarse* significa contrarrestar la amargura de la vida diaria, asolada por problemas de muy diversa índole. Las resonancias llegan hasta la religiosidad popular cubana, donde *dulcificar* es un verbo de uso recurrente. En “chao” recae todo el énfasis. El pregonero invita y enseguida se despide. Hay urgencia. La oportunidad de endulzarse está a punto de perderse. Es hora de comprar. Sin embargo, lo dicho y la acción se contradicen. Este vendedor, por lo general, no camina especialmente rápido. A veces, incluso, camina con cierta parsimonia y se detiene a conversar con una comunidad que ya lo conoce.

Con el tiempo el pregón se acorta. Ya no hace falta siquiera mencionar el producto. El comprador ya sabe de qué se trata. “Endúlzate, chao” o, simplemente, “chao”. A veces hay un llamado de atención: “Oye, chao”. En todo caso el efecto metonímico, idéntico al que describe Carpentier (1994), ya está logrado. Todo un anuncio reducido a la despedida más corta del idioma español.

Ejemplo VI

Para lograr un efecto metonímico como el anteriormente analizado es imprescindible que el vendedor tenga una ruta estable y oferte siempre la misma mercancía o grupo de mercancías, de manera que no haya confusión ante una palabra o frase que, fuera de contexto, no tiene valor informativo alguno. Así sucede con el ejemplo siguiente:

1. ***Hay ajo a peso,***
2. ***hay ajo a peso.***
3. ***Cualquiera tiene un peso,***
4. ***cualquieeeeera tiene un peso,***
5. ***cualquieeeeeeeera...***

La frase del comienzo reiterada en los versos 1 y 2 es breve pero precisa, brinda una gran cantidad de información. Utiliza una palabra introductoria (“hay...”), seguida del nombre del producto (ajo) y el precio. En teoría, ya no se necesita más, pero eso convertiría al vendedor en uno del montón. La mención del precio le otorga una ventaja, mas son las construcciones siguientes las que lo hacen conectar con el público. “Cualquiera tiene un peso” implica, por una parte, el reconocimiento de que la situación económica afecta a todos. Es una frase inclusiva, solidaria. Significa que hasta el más pobre puede adquirir su producto.

El alargamiento vocálico refuerza esta idea. “Cualquieeeeera” se convierte, con el tiempo, en todo el pregón. Pero esto no sucede siempre. A veces el anuncio se fragmenta. No es una repetición monótona. Alternativamente, según la calle por donde se transite, se van diciendo partes diferentes del texto.

Ejemplos VII, VIII y IX

Aunque para un pregonero es importante mantener la estabilidad y la especialización de la oferta, dada la variabilidad del mercado informal, no siempre es posible hacerlo. Los anuncios que se analizan a continuación provienen de un solo vendedor, quien además es el mismo del ejemplo V. En esta ocasión trataré de ilustrar cómo utiliza diferentes estrategias para los diversos productos:

1. ***Hay pa-que-tones de pescado.***
2. ***Tu paquetón de pescado.***

Aquí la estrategia consiste en destacar la cantidad del producto. Todo el énfasis está en el aumentativo “paquetón”, tanto en su forma plural como en la singular. Al pronunciarlo se hace una división parcial en sílabas (“pa-que-tones”), lo cual refuerza la intención comunicativa. El uso del posesivo de la segunda persona del singular contribuye al acercamiento entre vendedor y comprador, pues se pasa de una propuesta colectiva (“Hay pa-que-tones de pescado”) a una personalizada (“Tu paquetón de pescado”).

1. ***Oye, la passta de tomate.***
2. ***O’e, ni se mueve.***

En el ejemplo anterior los realces del anuncio están orientados a la descripción del producto y sus características. La pasta y el puré de tomates son muy utilizados en la cocina cubana, pero también constituyen una mercancía de la cual se emiten muchas quejas con respecto a su calidad. La principal característica de la pasta de tomate, que la diferencia del puré, por ejemplo, es su espesor, de ahí que el énfasis de la pronunciación recaiga en la frase “ni se mueve”. Que una pasta se mueva demasiado dentro del recipiente es indicador de que ha sido adulterada.

El nombre del producto, *pasta*, es marcado por el alargamiento consonántico. La palabra *oye* (“o’e”) al principio de las frases busca la cercanía con el cliente, a través del uso de la segunda persona del singular.

1. Hay pasta untable.

2. ¿Con qué te vas a comer el pan?

Como los ejemplos VII y VIII, este anuncio también se caracteriza por su brevedad. Resulta interesante que en él no se destaquen ni el precio, ni las virtudes del producto, ni el tamaño o el peso de las porciones. Toda la estrategia se basa en recordar la necesidad del comprador. Prácticamente se le echa en cara que no tiene más opciones, lo cual no causa un efecto negativo gracias a varios factores: 1. El vendedor ya es conocido y apreciado en el barrio; 2. el tono humorístico que siempre rodea sus anuncios; 3. lo real de la escasez.

Ejemplo X

El pregón siguiente no solo es una muestra del minimalismo que también puede caracterizar esta práctica cultural, sino que también pudiera ser catalogado como un antipregón, en virtud de la ausencia aparente de recursos expresivos para atraer al cliente. O tal vez sea precisamente esa ausencia de recursos su apuesta estratégica:

1. Fóóóóósfoooooro, fóóóóósfoooooro, fóóóóósfoooooro...

No estoy seguro de que la transcripción pueda ilustrar exactamente la experiencia de escuchar a esta mujer relativamente corpulenta, de piel negra, que pregona su mercancía única, con todo el desgano del mundo. El alargamiento de las vocales hace el anuncio interminable. El tono de la voz es bajo. Se desplaza con una gran lentitud. En el bullicioso centro de la ciudad, que es su área de acción, esto significa que el pregón parece más un sonido de fondo. Su figura calmada en medio del ajetreo, no puede otra cosa que convertirse en el foco de atención de los sitios por donde pasa.

Ejemplo XI

No todos los pregoneros tienen las mismas habilidades. Algunos poseen voces que envidiarían muchos cantantes o una capacidad innata para rimar o improvisar. Otros deben recurrir a estrategias diferentes:

- 1. Hay frijoles negro' barato'.**
- 2. Te bajo el precio,**
- 3. te lo fío hasta por la tarde,**

4. te lo fío hasta mañana.

5. ¿Qué más tú quiere'?

Primero se brinda información sobre el producto, un poco imprecisamente, pues no se especifica el precio. En 2, 3 y 4 se complementa la idea de que resulta conveniente comprar: “Te bajo el precio,/ te lo fío hasta por la tarde,/ te lo fío hasta mañana”. Cada vez se realiza una concesión mayor. El remate, en 4, es más bien un regaño para aquellos que no ven lo ventajoso de la oferta: “¿Qué más tú quiere'?” Este pregón tiene un marcado carácter conversacional, reforzado por el uso de la segunda persona del singular. El tono de reproche crea un efecto humorístico, y aunque la voz del vendedor no es particularmente atractiva termina ganándose la simpatía del público.

Ejemplo XII

Hasta ahora, en ninguno de los textos analizados, se hace alusión al nombre o al mote del pregonero. El público los identifica o bien por el producto o bien por alguna parte de su pregón. En el caso siguiente, el vendedor se diferencia del resto a través de un mote. De hecho, en esta ocasión no me fue posible, lamentablemente, escuchar el anuncio completo, sino solo la presentación:

1. Llegó Liberato, el negro que vende barato...

Varios puntos resultan interesantes. En primer lugar, resulta poco frecuente, al menos en el contexto actual, que los vendedores se identifiquen con un nombre o apodo. Luego, el nombre escogido (y estoy suponiendo que no es el suyo propio, dada la juventud del pregonero) remite al protagonista de la novela *Sol de batey*, un negro esclavo llamado justo Liberato. Puede que haya sido escogido sencillamente por el hecho de rimar con “barato”, pero, de todas maneras, aún el personaje, interpretado por el actor Idelfonso Tamayo, y sus características positivas (valentía, sentido de la justicia, nobleza) permanecen en el recuerdo de los cubanos de más edad. Por otra parte, al identificarse como “el negro que vende barato”, el vendedor reivindica su raza, al realzar las virtudes de un grupo poblacional al que habitualmente se le atribuyen características negativas.

Ejemplo XIII

La música y el humor se encuentran en los atributos de muchos pregones. En este caso se hace uso conjunto de ambos, a través de la parodia de un tema musical:

- 1. Hay Permetrina, hay Permetrina**
- 2. pa'l piojo,**
- 3. pa' la escabiosis,**
- 4. pa' la chinche.**
- 5. No me trates, no,**
- 6. no me trates de engañar.**
- 7. Sé que tú tienes la chinche.**
- 8. Aquí no venga' visitar.⁶⁴**

⁶⁴ El pregón forma parte de la muestra que utilicé en Tisserat 2022, donde se explora la presencia de la descortesía aparente en los intercambios comerciales en un sector de la ciudad de Santiago de Cuba. Para profundizar en el concepto de descortesía aparente, ver: Lancheros 2020.

Este vendedor oferta el producto llamado Permetrina, un medicamento que se utiliza para combatir la escabiosis (sarna), así como las infestaciones por piojos, chinches y otros organismos que afectan la salud humana. En la apertura se realiza el anuncio directo de la mercancía, de manera similar a algunos de los descritos anteriormente, con el uso de la forma impersonal del verbo haber (“hay...”). Los versos 2, 3 y 4 informan acerca de la utilidad del producto. De 5 a 8 se introduce la segunda persona del singular y el imperativo. El vendedor se dirige no ya a un interlocutor colectivo sino a uno en particular (ambos clientes potenciales, abstractos). El pregón asume la forma de parodia de un tema musical. Se trata de la canción *Rica y apretadita*, colaboración entre el artista urbano panameño El General y Anayka, estrenada en el año 1994 y versionada años más tarde por el grupo Kumbia All Starz y por Daddy Yankee. Se parodió únicamente el fragmento correspondiente al estribillo:

<i>Rica y apretadita (original)</i>	<i>Parodia</i>
No lo trates, no, no me trates de engañar. Sé que tú tienes a otra y a mí me quieres para... hmmm...	5. No me trates, no, 6. no me trates de engañar. 7. Sé que tú tienes la chinche. 8. Aquí no venga[s a] visitar.

En los versos 5 y 6 apenas se producen cambios con respecto a la letra original. En el 7 se presupone que el oyente potencial es portador de una plaga de chinches, lo cual implica un cuestionamiento sobre su higiene. En el 8 se le advierte que no es bienvenido a la casa. En toda la secuencia se mantiene el tono picaresco presente en la canción original. La parodia sirve para mostrar el ingenio del vendedor (pregonero), destacarlo entre otros proveedores y hacer más atractiva la oferta, lo cual puede redundar en mejores resultados de la gestión comercial.

Ejemplo XIV

En esta ocasión no se registra el pregón propiamente dicho (es decir, su parte informativa). El vendedor ofrece una misma gama de productos, principalmente trapeadores, a los que se refiere como “palos” o “palitos”, y suele hacer juegos de sentido, al equiparar su mercancía, de manera sutil, con el órgano sexual masculino. Preferí mostrar una de las largas improvisaciones que este vendedor suele hacer para ganar la simpatía del público.

El pregonero asume el papel de cronista social, y relata el incendio de la gasolinera situada en la esquina de Trocha y Carretera del Morro, en agosto de 2012. Ese lamentable suceso, en el que perdió la vida o resultó lesionado un número importante de personas, se produjo cuando un accidente provocó un derrame de gasolina. Algunos de los clientes que allí esperaban y pobladores de la zona vieron la oportunidad de obtener combustible de manera gratuita. Cuando una chispa produjo el incendio, había en el sitio una notable aglomeración, como se revive en los versos:

***Se ta'quemando la bomba,
la bomba de gasolina.
Vayan corriendo, vecina,
y díganle' a lo' bombero'
que se 'ta llenando el suelo
todito de gasolina.***

***Tintín ponte lo' zapato',
que yo te espero en la esquina.
Anda pronto, busca el casco
para robar gasolina.***

***Oiga, doctor, cure a otro.
Déjeme, que vengo ahorita
pa' decirle al motori'ta
que se le quemó la moto.***

***Y el motori'ta me dijo:
Tintín, tú te ha' vuelto loco;
si se me quemó la moto
yo compro otra motori'ta (sic).***

Ejemplo XV

Este vendedor es también un improvisador, pero su tono es conversacional. Ofrece un solo producto, el ajo. Lo interesante de su estrategia es que, a medida que pregona, adapta el texto a las características de los transeúntes que se cruzan en su camino. La fórmula fija “ajo para...” se completa con los rasgos que atribuye a los posibles compradores, los cuales pueden ser físicos (descripción de la ropa, color de la piel, tamaño, sexo, belleza) o cualidades morales. De esta manera, el pregón cambia continuamente. El fragmento que muestro a continuación ha sido extraído del documental *Por el pico divertir* (2011), dirigido por Félix de la Nuez:

***Se acaba el ajo,
me acabo yo.
'Ta saliendo el sol;
el sol cuando sale, sale para todos:
pa'l guapo, pa'l ladrón, pa'l malo.
Se muere el rico, se muere el pobre.
Se muere el viejo que vende ajo.
To' el mundo va pa'lla'bajo.***

***Tengo 85 años
vendiendo carne, vendiendo pescado,
vendiendo huevo, vendiendo mortadella, ajo.***

***Vendo ajo, me busco mi peseta pa' comer.
Se acaba el ajo. El que no trabaja no come.
Hay viejos que no quieren hacer nada.
A dos peso' el ajo, la mulata bonita:
la que lleva cartera, bonita, pierna linda,
falda verde, corpiño negro,
tiene unos ojos lindos, pa' comérselos con ajo.***

***Se acaba el ajo, como la canción vieja que yo cantaba antes.
El tango,
santa de mi vida, alumbrá con tu luz mi corazón que está triste.
Qué tiempos aquellos, 25 abril que no volverán:
cuando yo cantaba, cantaba ópera,
cantaba canciones, cantaba tangos;
ahora canto ajo y voy bien.***

***Se acaba el ajo, la mulatica linda,
la que tiene piernas bonitas,
la que lleva una cartera,
la que camina bailando,
la que va corriendo.
Se acaba el ajo. Mira qué linda, cómo corre.***

***Pa' Milagro, pa' Caridad. Milagro, tiene nombre de Diosa,
tiene boca de flor.
Y en tu alma de niña tan pura, tan fina que a veces yo quisiera besarte;
y encerrarte en mi pecho para siempre tenerte.
Las mujeres son lindas,
lo más grande de la vida, las mujeres.
Vivan las mujeres.
Los hombres son malos, dan golpes,
juegan bolita, tienen otra mujer en la calle.***

Esta improvisación, sin abandonar el humor, está provista de una gran carga reflexiva y nostálgica. Es notable el posicionamiento ético del pregonero con respecto al trabajo y las relaciones humanas, su capacidad de análisis y su poder de describir la realidad angustiada que lo circunda.

Un país que no existe

Resulta extraño que, siendo la ciudad un espacio en continua transformación y el pregón un elemento tan importante de la identidad urbana, se pretenda que aquel permanezca invariablemente ligado a fórmulas establecidas en épocas pasadas. Los pregones analizados aquí son una muestra de la estrecha relación entre las prácticas culturales y los entornos de

producción. Cabe señalar que en la totalidad de los casos se trata de pregones de venta, y no de ofrecimiento de servicios. Es posible que un estudio de este tipo de variantes arroje otras conclusiones, sobre todo con respecto a la relación con el cliente.

Ha sido posible identificar varias estrategias utilizadas por los vendedores para alcanzar el objetivo de todo anuncio: hacer la oferta atractiva a los ojos del cliente y lograr una exitosa gestión de venta. Estas estrategias se ubican dentro y fuera del ámbito del discurso. Por ejemplo, la ausencia general de referencia a los precios tiene que ver, a mi consideración, con el alza constante de estos, lo que provoca que el pregonero no se arriesgue a azorar a los clientes. Habría que considerar la conveniencia de este comportamiento, pues, según mi experiencia, no son pocas las personas que evitan preguntar los costos por temor a un conflicto con el vendedor. Por otra parte, puede que no se trate de una estrategia de ocultamiento, sino que sea consecuencia de la poca variabilidad de los precios, que son muy similares entre un pregonero y otro.

La celeridad en el paso pudiera muy bien estar relacionada con la condición de irregularidad de la mayoría del comercio itinerante, que en no pocas ocasiones ha sido blanco de la acción y el abuso policial. El énfasis en la calidad y la cantidad del producto ofertado siguen siendo una estrategia común. Un elemento nuevo, producto de los tiempos de escasez, es la alusión directa a la necesidad del cliente de obtener la mercancía, debido a la falta de opciones de consumo.

La musicalidad, la originalidad y la inventiva no han desaparecido, pero sí se han adaptado a una realidad cambiante, dinámica, con la introducción de géneros musicales más modernos, y temas más acordes con el contexto socioeconómico. La actualidad cubana está signada por un proceso de reconfiguración social en el cual no es necesario abunda, pero que está resultando traumático para el segmento poblacional de menos recursos, en el que se incluyen los vendedores ambulantes y buena parte de sus clientes.

Dados los nexos entre el pregón y la economía cotidiana de los sectores populares, pensar que esta práctica debe mantenerse inalterable con el paso de los años equivale a vivir mentalmente en un país que, parafraseando a Jorge Luis Borges, tiene el defecto de no existir.

Bibliografía

Armas Pedraza, Liz. "Se compra cualquier pedacito de oro". *Isla al Sur*, 2015, <https://islal-sur.blogia.com/2015/091208--compro-cualquier-pedacito-de-oro-.php>. Consultado en abril de 2023.

Augé, M. *Los no lugares. Espacios de anonimato*. Editorial Gedisa S.A., 2000.

Baby Ramírez, Yousy. "El pregón: descripción y análisis desde el contexto sociocultural". *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, no. 11, 2017, <https://www.eumed.net/rev/caribe/2017/11/elpregon-analisis.html>. Consultado en abril de 2023.

Barnet, Miguel. "El pregón: un personaje anónimo de nuestro folklore". *La fuente viva*. Letras Cubanas, 1998.

Bianchi Ross, Ciro. "Pregones". *Juventud Rebelde Digital*, 2016, <http://www.juventudrebelde.cu/columnas/lectura/2016-08-13/pregones/>. Consultado en abril de 2023.

Bidot Martínez, Irina. *Pregones en Santiago de Cuba. Una mirada desde la cortesía verbal* [Ponencia]. VI Conferencia Internacional Lingüística de La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, 2011.

Brown, Kara D. "Estonian Schoolscapes and the Marginalization of Regional Identity in Education". *European Education*, vol. 37, no. 3, 2005, pp. 78-89, 2005.

Carles, J. L., y Palmese, C. [s. f.]. *Identidad Sonora Urbana*, <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>. Consultado en abril de 2023.

Carpentier, Alejo. *Pregones habaneros. Temas de la lira y del bongó*. Letras Cubanas, 1994.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, 1990, 2000.

Chacón Campbell, Edilinda. "El pregón: una herencia hispana en Cuba". Palacio del Segundo Cabo, 2021, <https://segundocabo.ohc.cu/2021/01/29/el-pregon-una-herencia-hispana-en-cuba/>. Consultado en abril de 2023.

Chirino Martínez, Grisel. "Música y poesía en los pregones cubanos", *Cadena Habana*, 2022, <https://www.cadenahabana.icrt.cu/exclusiva/musica-poesia-los-pregones-cubanos-20220723/442-468>. Consultado en abril de 2023.

Chion, M. *El sonido*. Paidós, 1999.

Dailey, Rene M.; Giles, Howard; y Jansma, Laura L. "Language Attitudes in an Anglo-Hispanic Context: the Role of the Linguistic Landscape". *Language & Communication*, no. 25, 2005, pp. 27-38, <https://www.elsevier.com/locate/langcom>. Consultado en abril de 2023.

Díaz-Perera Fernández, Georgia y Alemañy Pérez, Eduardo. Enfoque de la desigualdad social en periodo de crisis: experiencia cubana. *Revista Habanera de Ciencias Médicas*, vol. 10, no. 1, 2011, pp. 145-54.

Dislog [s.f.]. *El General — Latinos a ganar / Rica y Apretadita*, <https://www.discogs.com/es/release/856425-El-General-Latinos-A-Ganar-Rica-Y-Apretadita>. Consultado el 29 de julio de 2022.

Durán, María Ángeles. "Paisajes del cuerpo". *La construcción social del paisaje*. Editada por Joan Nogué. Biblioteca Nueva, 2007, pp. 27-62.

Espina Prieto, Mayra Paula. *Reajuste y movilidad social en Cuba*, 2003, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/1117E018.pdf>. Consultado en abril de 2023.

_. "Viejas y nuevas desigualdades en Cuba. Ambivalencias y perspectivas de la reestratificación social". *Nueva Sociedad*, no. 216, 2008, pp. 133-149, <http://www.nuso.org>.

_. La política social cubana para el manejo de la desigualdad. *Estudios Cubanos*, no. 41, 2010, pp. 20-38, <https://www.jstor.org/stable/2448722>. Consultado en abril de 2023.

Fundora Nevot, Geydis. *Desigualdades clasistas e interseccionalidad: análisis del contexto cubano*. CLACSO. Publicaciones Acuario, Centro Félix Varela, 2020, <http://biblioteca.clacso.org/Cuba/flacso/cu/20201103110353/2-Desigualdades-clasistas.pdf>. Consultado en abril de 2023.

Gómez, Sofía. "El pregón, una tradición colonial que renace en Cuba". *El Nuevo Herald*, 2014, <https://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2028276.html>. Consultado en junio de 2023.

Günel, Varma y Watanabe. "Manifiesto para una etnografía de retazos". *Antropología Urbana*, 2020, <https://urbanologia.blogspot.com/favicon.ico>. Consultado en junio de 2023.

Hidalgo Navarro, A. y Grupo Val.Es.Co: "La transcripción de un corpus de lengua hablada. El sistema de transcripción del Grupo Val.Es.Co.". *Actas 2do Coloquio Internacional del Programa EDICE*, Universidad de Costa Rica y Programa EDICE, 2004, pp. 275- 318.

Jiménez Guethón, Reynaldo Miguel. *Vivienda, hábitat y desigualdades en la Cuba actual*. Friedrich-Ebert-Stiftung. FLACSO Cuba, 2021.

Lancheros Redondo, Hugo Fernando. "Sobre la descortesía aparente". *Lingüística y Literatura*, vol. 41, no. 78, 2020, pp. 190-215, https://www.researchgate.net/publication/348447836_Sobre_la_descortesia_aparente. Consultado en junio de 2023.

Landry, R. y Bourhis, R.Y. "Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study". *Journal of Language and Social Psychology*, vol. 16, no. 1, 1997, pp. 24-49.

Loo Vázquez, José Roberto. "El pregón, melodiosa promoción de venta callejera", 2012, <https://asiescuba.wordpress.com/2012/10/30/el-pregon-melodiosa-promocion-de-venta-callejera/>. Consultado en junio de 2023.

Mesa-Lago, Carmelo. "Los cambios en la propiedad en las reformas económicas estructurales de Cuba". *Espacio Laical*, no. 223. Archidiócesis de La Habana, 2013, <http://www.espaciolaical.net>. Consultado en junio de 2023.

Munévar, Daniel; Galbraith, James K. y Spagnolo, Laura. "Inequidad salarial y pobreza urbana en Cuba durante el Periodo Especial". *Procesos de urbanización de la pobreza y nuevas formas de exclusión social: Los retos de las políticas sociales de las ciudades latinoamericanas del siglo XXI*. Siglo del Hombre. CLACSO, 2008.

Nogué, Joan. "El paisaje como constructo social". Joan Nogue (Ed.), *La construcción social del paisaje*, pp. 9-24. Biblioteca Nueva, 2007.

Padrón, Juan Nicolás. "Pregones y pregoneros". Blog Cubarte, 2009, www.cubarte.cult.cu/blog-cubarte/pregones-y-pregoneros/. Consultado en abril de 2023.

Pérez-Salazar, Carmela. Pregones y bandos. Tradición escrita y transmisión oral en textos de autoridad. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, no. 68, 2016, pp. 253-94, <http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.54531>. Consultado en abril de 2023.

Quintero Dip, Aida. *Santiago 500: Bertha, la Pregonera*, 2015, www.acn.cu/especiales-ac

Redacción *Cubadebate*. "Controlado incendio en gasolinera de Santiago de Cuba", 2012, <http://www.cubadebate.cu/noticias/2012/08/29/controlado-incendio-en-gasolinera-de-santiago-de-cuba-fotos/>. Consultado en junio de 2023.

Redacción periódico *Adelante*. "Pregones que hieren el oído", 2014, <http://www.adelante.cu/index.php/es/opinion/370-pregones-que-hieren-el-oido>. Consultado en junio de 2023.

Riquenes Cutiño, Odalis. "La vida en un pregón". *Juventud Rebelde Digital*, 2011, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2011-11-07/lavida-en-un-pregon/>. Consultado en junio de 2023.

Smart, Alan y Zerilli, Filippo. "Extralegality". Donald M. Nonini (Ed.), *A Companion to Urban Anthropology*, pp. 222-38. John Wiley&Sons, Ltd, 2014.

Secco, Leonardo. "La musicalidad del paisaje sonoro urbano: El pregón del heladero". *Dixit*, no. 27, 2017, pp. 4-12.

Tissert Perez, Herson. "Interacción comercial y descortesía aparente en el eje Trocha-San Agustín-Santa Rita: una aproximación" (en prensa), 2022.

Truax, B. *Acoustic Communication*. Westport, CT: Ablex Publishing, 2001.

Valdés, Marta. Lenta metamorfosis del pregón. *Cubadebate*, 2011, <http://www.cubadebate.cu/temas/cultura-temas/2011/05/22/lenta-metamorfosis-del-pregon-audio-y-video/>. Consultado en abril de 2023.

Valdivia, Amaury. "Los nuevos ricos y las nuevas desigualdades en Cuba. En tierra de iguales". *Brecha Digital*, 2019, <https://brecha.com.uy/los-nuevos-ricos-y-las-nuevas-desigualdades-en-cuba-en-tierra-de-iguales/>. Consultado en junio de 2022.

Vidal Rodríguez, José Antonio. "Los procesos nacionalizadores durante la Revolución cubana según los testimonios de los inmigrantes gallegos en la isla: 1959-1968". *Anuario Americanista Europeo*, no. 3, 2005, pp. 61-92.

Zabala, María del Carmen *et al.* "Referentes teóricos para el estudio de las desigualdades sociales en Cuba: reflexiones sobre su pertinencia". *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, vol. 6, no. 1, pp. 86-118. FLACSO, 2018.

Material audiovisual

De la Nuez, Félix. *Por el pico divertir* (documental), 2011, https://www.youtube.com/watch?v=5fmY4J3_dME. Consultado en abril de 2023.

Estrellas del Reggae Panameño. *El General* feat. *Anaika-rica y apretadita 1994* [archivo de video]. Youtube, 3 de mayo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=yvKfFXq1FiU>. Consultado en junio de 2023.

La genealogía del numen en tres canciones de Mima

Melanie Pérez Ortiz
maperezortiz@gmail.com

Me hablan desde allá

Si el Caribe es la cuna de la euromodernidad, el análisis de las prácticas y las luchas culturales del Puerto Rico en crisis puede servir de modelo para entender el colapso de esta narrativa y su reconfiguración. Propongo que en el nuevo contexto que implica la muerte de un relato –desde la quiebra económica del país hasta los huracanes, los terremotos, la corrupción, la inflación, el desplazamiento, la crisis alimentaria y ecológica– las narrativas puertorriqueñas en distintos géneros, más que acercarse nuevamente al trauma original de nuestra entrada a la modernidad industrial que supuso la invasión estadounidense en 1898, esta vez reconstituyen la fantasía, que en Lacán equivale al fantasma y es lo que mueve el deseo del sujeto socializado por la Ley del Padre.⁶⁵ En el procesamiento de la invasión por la clase letrada criolla, como Rubén Ríos proponía en *La raza cómica* (2002), no se supera el trauma. En cambio, mi propuesta imagina que en gran medida la narración contemporánea busca atravesar aquel trauma y reconfigurar relatos ancestrales que muevan el deseo para la comunidad ya fuera de la euromodernidad y desde una nueva conversación con los antepasados sobre prácticas comunitarias y ontológicas necesarias para la reconfiguración del mundo. Sigo las propuestas de Ángel G. Quintero en *Cuerpo y cultura* (2009) y de Pedro Lebrón Ortiz en *Filosofía del cimarronaje* (2020) para demostrar cómo esta refundición de la fantasía retorna al fuego original que equivale a lo común, el batey, sea recuperando tradiciones olvidadas para evolucionar sus prácticas o inventando, a partir de este conocimiento base que persiste en el inconsciente colectivo, nuevas tradiciones que sirvan de apoyo a una renovada cosmovisión o noción de comunidad para el futuro. Cada vez más, las comunidades recuerdan las narrativas de sus muertos, a quienes reconocen integrados al cuerpo social y biológico del presente a través de la escritura, el cine, el canto, el baile y las memorias comunes, las cuales, en gran medida, son afrodiáspóricas, pues, como documenta Quintero sobre prácticas en un palenque en Colombia, estos ritualizan la muerte de manera que se abre la posibilidad del renacimiento: “Es decir, en la coreografía del rito mortuario en ese reducto de antiguos cimarrones, el final se vincula, como en las marchas funerales de Nueva Orleans, precisamente al comienzo, con la seducción que abre posibilidades al alumbramiento” (48). Entiendo que este es uno de los procesos más importantes en distintas expresiones artísticas de la contemporaneidad y lo demostraré a partir del análisis de tres

canciones de Mima o Yarimir Cabán: *Ñam-ñam* (2019) con su respectivo videoclip, *La máquina patinaba* (2021) y *El arca de Mima* (2021).

El estado de la cuestión, en cuanto al análisis crítico de la narrativa puertorriqueña, estaba propuesto en el citado libro de Ríos Ávila, donde explica que la oposición entre la visión afroantillana de Palés Matos y la hispanista de Antonio S. Pedreira no necesita resolución, visto que es precisamente dicha oposición uno de los ejes más productivos de nuestro campo cultural del siglo XX: la Mulata-Antilla –vocablo doble unido por un guion que implica movimiento, tensión entre lo blanco y lo negro en la mulata, versus el jíbaro, que es la proyección del hacendado sobre la imagen idealizada de su subalterno y de sí, al construirse como gestor del país–. Mi lectura trasciende tal mirada al demostrar que las artes puertorriqueñas contemporáneas buscan en viejas y ocultas genealogías, sean afrodiáspóricas o taínas, “prácticas cimarronas” con las que se explica nuevamente la historia y se imaginan relatos comunitarios, pues el Puerto Rico de hoy en día ha cambiado tanto sus condiciones de posibilidad desde el imaginario propuesto por Luis Palés Matos en *Tún tún de pasa y grifería* (1937) o desde el que aparece en *Insularismo* (1934), de Antonio S. Pedreira, desde *El país de cuatro pisos* (1980) de José Luis González o desde el fin de la Guerra Fría en los años 90 del siglo XX, que merece que la crítica se fije en las nuevas prácticas culturales en este horizonte de muerte y renacimiento.⁶⁶ Entremos en materia.

Ñam-ñam es un grito de guerra

Tanto *Ñam-ñam* como *La máquina patinaba* o *El arca de Mima* son canciones que la autora fue sacando individualmente y que leo como parte de un mismo proyecto. En el videoclip oficial que salió con la primera pieza de la trilogía, se regresa al tema de los huracanes de 2017 que aceleraron la muerte del relato euromoderno para la isla. Abre con una imagen de la inspectora de FEMA (Federal Emergency Management Agency), personificada por la propia intérprete, que aparece botada en una playa boricua. Ella tiene como misión inspeccionar una propiedad en ruinas y el espectador local asociará la escena que observa con su experiencia reciente, pero reconocerá esa casa abandonada como un estorbo público probablemente anterior al desastre, lo cual sugiere que la crisis precede al fenómeno natural. La inspectora no puede casi caminar al acercarse a la casa. Desde ya parece una zombi por su torpeza. Mientras fisgonea ya dentro de la estructura, se encuentra con el libro canónico del poeta guayamés, *Tun tún de pasa y grifería*. Los letrados sabemos que en ese libro, en la primera parte titulada “Tronco”, está el poema “Ñam-ñam”, homónimo de la canción de Mima. De hecho, la melodía parafrasea, en español y en inglés (*ñomi*), los famosos versos del clásico:

Ñam-ñam. En la carne blanca
los dientes negros –ñam-ñam.
Las tijeras de las bocas
sobre los muslos –ñam-ñam.
Van y vienen las quijadas
con sordo ritmo –ñam-ñam.
La feroz noche deglute
bosques y junglas –ñam-ñam. (99)

⁶⁵ Eso argumento en mi reciente libro: *La revolución de las apetencias* (2021).

⁶⁶ Véase *Aftershocks of Disaster* de Yarimir Bonilla y Marisol Le Bron.

Dirigido por Gisela Rosado, alias *Macha Colón*, quien además de hacer cine tiene su propia propuesta musical, observamos que las imágenes del video son trópico costero y rústico, típico gótico tropical, que amenaza al soñoliento personaje. Al entrar a la casa que inspecciona, antes habitada por mujeres, al decir de las fotografías en blanco y negro que muestran a tres féminas subidas a una canoa y que adornan hasta el exceso las paredes, solo se fija en el libro de Palés, entre cuyas páginas es conducida al poema aludido por un marcador con la imagen repetida. Evidentemente, alude a que antes de ser esqueleto la casa costera fue regida por un matriarcado. Ellas son la memoria descolonizadora, el perro que acecha a la inspectora de FEMA y cuyo ataque la saca de la propiedad y la lanza a la experiencia surrealista de encontrarse sobre piedras marinas, lejos del lugar que inspeccionaba. Regresa caminando por el agua, también en canoa, citando las siluetas de las mujeres que habitan las paredes de la casa. Como ellas, la naturaleza de la zona costera se le resiste a la inspectora. No se ve que esté cómoda tomando el sol, ni bañándose en el mar como promocionan los anuncios turísticos, sino que sus esfuerzos se resumen en defenderse de un ataque perpetrado por la naturaleza autóctona y existente, aunque puede ser asimismo un ataque de la proyección de su fantasía. Busca refugio en un automóvil en el que esperan colegas que, sorpresivamente, muestran los dientes, en gesto que nos recuerda a un zombi, a Drácula o al perro que se le viene encima cuando encara el libro dentro del recinto abandonado. Así la alusión gótica tropical se redondea.

En *La revolución de las apetencias* (2021) explico que: "...desde el punto de vista caribeño, [el zombi] propone un cuestionamiento de la reificación o conversión en objetos de consumo a la naturaleza y a las personas" (195), que fue una de las consecuencias más graves de la postrimería de la quiebra y los huracanes Irma y María (2017): el aceleramiento de las políticas neoliberales que Naomi Klein ha llamado "capitalismo del desastre".⁶⁷ Lo interesante para mí es que la inspectora huye ante los colegas zombificados, cuando no han hecho más que bailar y sonreír. Luego, tal vez contagiada, también ella baila con la gestualidad clásica del zombi, con las extremidades colgando de las coyunturas en movimientos torpes, según las tradiciones visuales de Hollywood que convierte a las personas y la naturaleza en fetiches. Así, se ha completado lo que comenzó el perro.

Si un fetiche es una cosa a la que se desplaza el erotismo y sustituye el objeto del deseo original, entiendo que la propuesta de este video es la de recuperar nuestra fantasía y con ella nuestro deseo y su motor; el objeto a, ante la colonización de las supuestas ayudas estadounidenses tramitadas por quienes le temen a nuestro entorno porque lo reconocen otro. Es precisamente desde ese lugar otro, persistente en nuestra memoria o apenas escondido en la superficie del inconsciente, que se puede construir comunidad, como sugiere Pedro Lebrón Ortiz en *Filosofía del cimarronaje* (2022).

En su argumentación, Lebrón organiza epistemologías borradas por la esclavitud, la colonización y la colonialidad, a partir del prisma cimarrón, para plantear que existen prácticas de resistencia analécticas, que le hacen frente desde adentro al epistema euromoderno y a sus consecuencias, en contraposición con las sociogénicas, que imaginan comunidades otras. Creo que la resistencia en *Ñam-ñam* es analéctica; mas, donde parece que hay un vacío de cultura, son la naturaleza (la playa, con su agua y su arena) y la casa llena de recuerdos quienes resisten,

⁶⁷ Véase también *La batalla por el paraíso*. Para la noción de zombi y sus implicaciones me baso en el análisis de Kerstin Oloff.

al "contaminar" de baile al sujeto inspector extranjero. Los zombis y la naturaleza gótica resisten el gesto imperial de disfrazar de "ayuda" el cobro de un seguro, junto con las instituciones y las narrativas coloniales en las que se apoya ese gesto. En adelante mostraré cómo la evolución de estas canciones deviene en resistencia sociogénica, al rescatar nuestras frutas por medio del arca de Mima.

Somos engranaje en una máquina global de producción y sentido que está rota

La máquina que patina era una locomotora que, por su fuerza, se salió de los rieles en varias ocasiones, según cuenta la historia oral. La versión de Mima es una maravillosa puesta al día, como se lee en la nota que acompaña la publicación de la canción por medio de YouTube: "*La máquina patinaba* se asoma a la versión original que Canario popularizó durante el auge de la plena antigua en Puerto Rico, adaptándose a un registro contemporáneo en el empleo del bajo, los aplausos y el sintetizador". La versión de Canario es de los años 30, así que regresamos a la década fundacional; la de la inscripción de los discursos modernos para el país. Esta vez, desde voces no letradas que parten de la oralidad misma para intervenir en la esfera pública mediante la música popular. Juan Flores, Juan Otero Garabís, Edgardo Rodríguez Juliá, Raquel Rivera y Ángel (*Chuco*) Quintero son letrados que han prestado atención a cómo precisamente **el género musical de la plena, pero además la bomba o la salsa y hasta el hip-hop, la música tropical, suponen intervenciones en el debate social que parten de otra perspectiva completamente distinta, pues es subalterna y cimarrona, producida por descendientes de personas esclavizadas que tenían prohibida la palabra pública.**

En el contexto de la esclavitud, los ancestros tenían incluso prohibido conversar entre ellos. Es desde las prácticas del cuerpo mismo que se rompe con la dicotomía que obliga a concebir la producción de saberes exclusivamente desde la mente, excluyendo al cuerpo de la filosofía. Estoy de acuerdo con Quintero cuando explica que la dicotomía se supera en la filosofía del baile

Aún lo sugerente de la mirada contemporánea de Ríos a Palés, y la importancia de reconocer y recalcar el carácter transgresor del baile, ese "emigrar corporal de la danza" (de la cabeza al trasero, del francés Paul Valéry al antillano Palés) retiene la larga y poderosa concepción "occidental" de la radical separación iluminista de mente y cuerpo. Si la danza caribeña tiene que abandonar la cabeza para asentarse en el culo, se *fetichiza* aquel mundo donde la expresión somática ha ocupado, como la esclavitud "racial", un lugar fundamental; el baile caribeño se presenta, pues, como una desenfrenada sensualidad irreflexiva. Quisiera, por el contrario, argumentar que la naturaleza transgresora comunicativa de sus músicas y danzas se ubica precisamente en el intento de romper – en sus zigzagueantes definiciones de humanidad, espiritualidad y ciudadanía – con esa dicotomía conceptual. (51)

Propone Quintero que se piensa con el cuerpo, que se cuerpa con la mente, además de otros argumentos que traigo a colación en la sección siguiente. En esa misma línea, escuchamos la propuesta de Mima, quien, con un impulso a lo Pierre Menard, retrabaja la versión de Canario dejándola casi intacta, y a la altura de 2019, en lugar de comunicar la noticia de la máquina de transporte que se desriela y mata, refleja con ella la metonimia de nuestro proyecto de desarrollo

roto. Su perspectiva sigue el *steampunk*, estilo de la ciencia ficción que construye futuros a partir de los avances tecnológicos de las etapas tempranas de la revolución industrial. “Toca pito de parada”, repite una y otra vez la canción de manera inquietante, mientras va repasando los nombres de los pueblos por los que transcurría el tren, haciendo hincapié en la voz que canta, la de Mima, que frasea con timbres fantasmales. La canción nos recuerda que hubo un tren. Quien sabe que Santurce está organizado simbólicamente en torno a paradas de un *trolley* que ya no existe, tal vez olvide que hubo un sistema de ferrocarriles que prácticamente le daba la vuelta a la isla, de San Juan a Ponce por el noroeste. Eran vagones de mercancías, sobre todo transportaron caña de azúcar, pero también viajeros hasta los años 50, cuando salió el último tren. La canción funciona entonces en dos registros. Mientras que alude al colapso de la máquina del capitalismo desde la que se desarrolló el país, nos remite además al tren de pasajeros que, de haberse mantenido, habría hecho de nuestra modernidad una más ecológica y menos individualista, menos a favor de que el Benny de *La guaracha* de Luis Rafael Sánchez se masturbara en los años 60 del siglo XX pensando en su Ferrari. En *La maldición de Pedreira* (2002) Rafael Bernabe apunta cómo el automóvil individual afectó de manera adversa nuestro urbanismo, retirando el cuerpo de la calle, lo que engendró ciudades que tachan la figura humana, sus necesidades físicas y espirituales. Al nombrar pueblos, la canción nos retrotrae a la pluralidad de experiencias de lo puertorriqueño, desde Río Piedras hasta Ponce ofrece un mosaico de voces y variación a la narrativa del país, y expande y multiplica los fantasmas que acosan el presente.

El arca de Mima

La historia bíblica en torno al arca de Noé cuenta que el dios padre y único decide salvar la fauna, además de los humanos que tuvieran la fe necesaria para subirse a una nave en tierra seca, ante la amenaza de un castigo ejemplar por medio de agua. En *El arca de Mima*, la cantante salva, solo con nombrarla, la fruta tropical ya retirada de nuestra experiencia sensorial y nuestro recuerdo. Esta vez, el diálogo de la pieza musical es con la décima, que normalmente se identifica como música campesina. La primera estrofa de la canción habla de que la fruta fresca está desaparecida. Reniega de la fruta urbana que provoca un futuro perverso, siendo que, luego del supuesto éxito de la operación Manos a la Obra –a cargo del primer gobernador electo de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín–, en la isla se abandonó la agricultura, se sustituyó la tierra por cemento y comenzó la práctica de importar la comida, hasta un 70 % de la que se consume hoy en día.

Otro modo en que perdimos acceso a los productos agrícolas tradicionales es a causa de los transgénicos. En la segunda décima habla de las características de la fruta hoy existente en los supermercados. No tiene semilla, no sabe dulce y sobre todo compite con la fruta silvestre que está en peligro de desaparecer. Luego, a partir de la magia de la palabra, la estructura **de la décima se excede, pues basta enunciar, invocar las frutas tropicales que ya no conocemos ni comemos. El nombre las revive, las rescata para la memoria y el olfato, el tacto y el gusto. Relocaliza el deseo y la fantasía en la chirimoya, el corazón, el pajuil...**

Hay que decir igualmente que la dicotomía que separa la cultura jíbara y la coloca en la montaña, mientras que pone la cimarrona en la costa, también se equivoca, puesto que la mezcla, que es lo que define las tradiciones caribeñas, está presente en los dos lugares que en la literatura puertorriqueña se representan como compartimentos estancos (Quintero, *Cuerpo y*

cultura). Es sociogénico el cimarronaje en esta canción, pues propone un mundo nuevo donde se cultivan y consumen productos locales en armonía con la tierra. Para lograr esto hay que bajarse de la máquina capitalista y neoliberal que está rota. Tal argumento se enhebra puntualizado incluso con la estructura musical que se propone. La composición de Mima junto a Eduardo Cabra es un seis y, en lugar del cuatro puertorriqueño, la melodía suena acompañada con cuerdas sintéticas, por lo que tampoco hay separación definitiva entre la tradición y la tecnología, que se pueden comunicar en contubernio porque se trata de recuperar el acervo sin que ello implique un rechazo a aspectos benéficos del desarrollo. El efecto de la nueva versión de un clásico acompañada por una voz y unas cuerdas sintetizadas termina asimismo por ser fantasmagórico.

Resumiendo

“Me llaman desde allá” es la primera línea de un poema de Luis Palés Matos. En él evoca a la muerte; el poeta lee sus señas entre las ramas secas, entre las nubes del cielo, en el agua, y ruega un minuto más para seguir tendido al lado de la amada. Se trata del mismo escritor que compuso el poema “Numen”, que intitula mi reflexión. Esa llamada y las definiciones de la palabra *numen* evidencian la relación de lo sagrado con las cosas; de experimentar el mundo natural, incluso nosotros, las humanas y los humanos, como partes de un todo. Encontramos la manifestación de lo eterno en la sincronía del momento, ya que la vida es un sistema y, mientras gozamos del regalo de la conciencia, solo en el amor se reconoce la energía vital.

Según *Wikipedia* el vocablo *numen*, derivado del Latín, “[s]e refiere a las deidades romanas, y a sus deseos, su voluntad, su poder”, pero además: “se usa para referirse al ingenio poético” y “[a]barca el sentido sagrado y de inmanencia que había en todos los lugares y objetos para la religión romana.” Estas definiciones ofrecen el contexto clásico para mi argumentación, que fuerza el diálogo de esas tradiciones con genealogías del conocimiento y procedimientos para acceder al saber y su racialización en las prácticas no occidentales de “extremo occidente”. Más allá de la consabida dicotomía entre civilización versus barbarie, en las melodías más recientes de la cantautora puertorriqueña Mima, la poesía y la música dialogan con nuestros muertos, nuestro panteón de ancestros, sus producciones culturales, sus luchas políticas, para recontextualizarlas y resemantizarlas o –en términos del sociólogo de la cultura Néstor García Canclini– reconvertirlas, para que den cuenta de las problemáticas que se enfrentan en la actualidad, de crisis de sentido, de proyecto común, del sistema ecológico y de las relaciones planetarias, entre otras. Ese numen es lo sagrado que la euromodernidad olvidó pero que los sujetos colonizados mantuvieron en la memoria del baile y las prácticas del cuerpo; en la conciencia de que nos tenemos que bajar de ese tren que se rompe y se detiene, para lograr así recordar los nombres originales de la naturaleza que históricamente alimentó nuestros sentidos, en tanto que en la construcción de la modernidad occidental primó la valorización de la razón como atributo y procedimiento que lograría la democratización de las relaciones sociales, se borraron métodos no lógico-deductivos para acceder al conocimiento. El trabajo descolonizador de los saberes que se está llevando a cabo luego de la caída del Padre desde finales de los años 90 del siglo pasado toma en cuenta que del verbo, es decir, de la palabra, nace la realidad y que hay tantas realidades como hablantes que filosofan, aunque no conozcan la dialéctica del iluminismo como la analizaron los filósofos Theodor Adorno y Horkheimer. El numen tiene varias tradiciones que en el Caribe no compiten, sino que se complementan. Los cuerpos

también simbolizan en sus desplazamientos por el espacio en la exploración del baile, en su desplazamiento por una isla por medio de un ferrocarril y construyen conocimientos inefables, como los sabores de ciertas frutas en extinción, que vibran en la memoria de nuestro paladar, que habitan en el cielo de la boca.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*. Akal, 2013.
- Bernabe, Rafael. *La maldición de Pedreira*. Huracán, 2002.
- Bonilla, Yarimar y Marisol Le Bron. *Aftershocks of Disaster: Puerto Rico Before and After the Storm*. Haymarket Books, 2019.
- _. *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Huracán, 1997.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Columbia University, 2000.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos*. Huracán, 1980.
- Klein, Naomi. *La doctrina del shock : El auge del capitalismo del desastre*. Paidós, 2020.
- _. *La batalla por el paraíso*. Haymarket Books, 2018.
- Lebrón Ortiz, Pedro. *Filosofía del cimarronaje*. Educación Emergente, 2020.
- Oloff, Kerstin. "Una mirada ecológica del zombi: gótico, caribeño, escatología-mundo, y degradación socioecológica". Traducido por Jaqueline Miranda. *Badebec*, vol. 3, no. 6, marzo de 2014, pp. 298-320.
- Palés Matos, Luis. *Tun tún de pasa y grifería*. Ed. Mercedes López Baralt. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Plaza Mayor, 2014.
- Pérez Ortiz, Melanie. *La revolución de las apetencias*. Callejón, 2021.
- Otero Garabís, Juan. *Salsa, sabor y control*. Callejón, 2001.
- Quintero, Ángel G. *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Iberoamericana, 2009.
- _. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música "tropical"*. Siglo XXI, 2005.
- Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica*. Callejón, 2002.
- Rivera, Raquel. *Nuyoricans from the Hip Hop Zone*. Palgrave, 2003.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. Huracán, 1983.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho. Ediciones de la Flor*, 1976.
- "Numen". *Wikipedia. es.wikipedia.org/wiki/Numen*. Consultado el 6 de junio de 2023.

Material audiovisual

- Cabán, Yarimir (*Mima*). El arca de Mima. YouTube, 13 de junio de 2021, www.youtube.com/channel/UCq-JMpSSFQZVcJZsmwDzQQA. Consultado el 6 de junio de 2023.
- _. *Ñam ñam*. Videoclip. Macha Colón, Dir. YouTube, 5 de junio de 2019, www.youtube.com/watch?v=5nE5qS-Pw1I. Consultado el 6 de junio de 2023.
- _. *La máquina patinaba*. YouTube, 15 de marzo de 2021, www.youtube.com/watch?v=5nE5qS-Pw1I, Consultado el 6 junio de 2023.

Voyageuse
de
l'inexploré

También existe
eso. Me refiero a lo que
no se puede nombrar
—no te puedo
decir
quiero solo
romper
esto que
nos separa.

Descendimiento (2018)

Ada Salas

A la luz de El Boricua: Sarduy, el radar de Arecibo y la fugacidad de la escucha

Juan Carlos Rodríguez

juan.rodriguez@modlangs.gatech.edu

En un viaje a Puerto Rico, Severo Sarduy quedó fascinado por un aparato tecnológico diseñado por la NASA para registrar sonidos procedentes del espacio sideral: el observatorio radio-radar de Arecibo. Dejó su fascinación plasmada en dos de sus últimos ensayos, ambos escritos en 1991, e incluidos en su *Obra completa*, editada por Galaxia Gutenberg: “Arecibo” y “A la sombra de Arecibo (Mito y novela: hoy)”. En su primer ensayo, que se deja leer como una crónica de viaje, Sarduy no pierde la oportunidad de introducir esta invención emisora y receptora de ondas radiales, refiriéndose al paisaje sonoro que encuentra de camino a Arecibo: “Los morenos sacan los pies robustos –medias blancas listadas, zapatos tenis– por las ventanas de los autos; la radio va a toda voz. Se mezclan los tambores y cencerros de la salsa con los del merengue dominicano. Van los macharranes vociferando, bebiendo cerveza en lata, golpeando con las anchas manos al ritmo de Tito Puente y de Celia Cruz” (“Arecibo”, 1421). Ese paisaje boricua de la salsa y el merengue de los años 80 y 90 se revela en la estampa de Sarduy como un paisaje de cuerpos masculinos que despliegan su acompasamiento a los ritmos de la música tropical desde un plante macharrán. Otra coreografía intergaláctica sirve de contraste a la coreografía terrestre de los macharranes: el baile de los púlsares, “estrellas de neutrones en rotación,” que al implosionar “giran como trompos en el espacio y emiten ondas a cada vuelta, son como faros desmesurados o como relojes del universo...” (“Arecibo”, 1423). En el texto de Sarduy, conviven dos coreografías que jamás llegan a tocarse.

En su capacidad receptora, el radar de Arecibo “detecta, capta, amplifica y registra las ondas de radio que emiten los objetos astronómicos distantes”, y “funciona como si fuera un espejo cóncavo; solo que no se trata de señales ‘visuales’, de imágenes, sino de ondas de radio” (“Arecibo”, 1422). El tamaño monumental del platillo y las antenas del observatorio radio-radar de Arecibo no puede compararse con la ínfima cantidad de energía emitida por los cuerpos celestes: “toda la energía que se ha recibido del cosmos desde que existe la radioastronomía, es decir, desde hace unos 20 años, es más o menos el equivalente de lo que producen cinco miserables gotas de lluvia al caer sobre la tierra...” (“Arecibo”, 1422). Aunque la inversión de la NASA no haya arrojado una escala más amplia de sonidos ni una mayor cantidad de señales energéticas, Sarduy, quizás ingenuamente, mantiene su fe en esta fantasía colonial intergaláctica al declarar, a propósito de los cuásares, que “[e]so es también Arecibo: ondas que llegan para darnos una imagen... de las distintas maquetas de los universos posibles, del tiempo, de sus cortes y repliegues o de sus múltiples densidades” (“Arecibo”, 1423). A Sarduy parece fascinarle el radar de Arecibo, pues brinda la oportunidad de inaugurar una nueva escucha del universo que a su vez pudiera ofrecer nuevas claves del mundo sonoro que se gesta en el Caribe. Del Caribe salsero y merengero, Sarduy se desplaza a un Caribe intergaláctico donde se registran las maquetas de

universos posibles mediante el registro de ínfimas señales energéticas que pueden alojarse en cinco gotas de agua.

En el texto de Sarduy, Arecibo se plantea como un portal de comunicación con el resto del universo a través del programa SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence). En su capacidad emisora, el observatorio de Arecibo es utilizado para enviar “una señal de 450,000 vatios, 10 billones de veces más brillante que el fuego del sol, con la esperanza –¿por qué no? –de que algún día alguien la reciba y responda” (“Arecibo”, 1423). Es la promesa de una respuesta proveniente del espacio sideral lo que hace que Arecibo alcance su potencial mítico en los textos de Sarduy.

En su segundo ensayo, “A la sombra de Arecibo (Mito y novela: hoy)”, Sarduy –a contrapelo del rol de la ciencia en el mundo moderno– identifica el carácter mítico de la ciencia como una de las fuentes que dan vida al mundo narrativo de la novela. Concluye su discusión sobre el mito con un giro que lo devuelve hasta Arecibo:

Hablar del mito en el Caribe tiene, finalmente, una significación distinta cuando se habla cerca de Arecibo. Si se habla de la Cosmología como depósito actual del mito no se puede más que cerca o a la sombra de Arecibo. Desde Arecibo se configura o se provoca el Mito, ya que, desde ese observatorio, y desde hace años, se lanzan hacia todas las galaxias visibles en nuestro universo, es decir varios miles de millones de puntos en la clara carta celeste, señales evidentes, inteligibles, descifrables por cualquier ser dotado de inteligencia. Dentro de algunos miles de años, quizás esas señales sean captadas y devueltas, quizás lo han sido ya.

Arecibo es pues la metáfora del Mito. También del escritor, que emite señales, signos, sin saber si, del otro lado del espacio, alguien va a responder... (1426-7)

Quizás en su deseo por rebasar la temporalidad histórica y humana, Sarduy puso su fe en un tiempo milenar. Se refugió en la promesa de una respuesta proveniente de otra galaxia que certificara la existencia de una inteligencia extraterrestre en nuestro universo. Pero Sarduy perdió de vista que el observatorio radio-radar de Arecibo, ese portal al universo que inauguraba la promesa de una nueva escucha, una respuesta, aliada a nuevas dimensiones del tiempo, también formaba parte de la temporalidad histórica de los aparatos tecnológicos, los cuales se vuelven obsoletos y son reemplazados y abandonados por sus creadores.

Cabe preguntarnos qué respuestas pueden elaborarse ante el cierre del observatorio de Arecibo, provocado por el deterioro de su infraestructura a causa de averías reportadas en noviembre de 2020. Ante el anuncio de que el radiotelescopio de Arecibo, hoy en ruinas, no será reparado ni reemplazado, sino que será desmantelado, no podemos dejar de preguntarnos si el mito de Arecibo sigue vigente o si nos hemos quedado ya sin ese mito, sin esa nueva posibilidad de escucha, sin esa promesa de respuesta. ¿Estamos ante un mito desmantelado por los arcanos mundos presupuestarios de la National Science Foundation? ¿Sigue representando el Caribe, desde Arecibo, un portal de comunicaciones con el resto del universo o un agujero negro al que van a naufragar nuestros deseos de fundar una nueva escucha intergaláctica? ¿Son las ruinas del radio telescopio de Arecibo señales de un Caribe inaudito que renuncia a la promesa de una respuesta? ¿Son esas ruinas el rastro de lo inaudible, de lo que no llega a escucharse, en nuestro archipiélago? ¿Qué respuesta hubiese elaborado Sarduy ante el cierre de Arecibo?

A la sombra de Arecibo va surgiendo esta coreografía de cuerpos que bailan a la luz de El Boricua.⁶⁸ Fluyen cuerpos al ritmo de una luz que se derrama. La música se deja mirar, despliega su vibra en el instante preciso, cuando se confabula con las pulsaciones de un obturador que se abre y se cierra en fracciones de segundo. La huella sonora es inaudible, pero queda registrada en la pose de los cuerpos. Solo podemos inferir los latidos del DJ, la agitación de la sangre que circula por la cablería de la consola, la corriente eléctrica que recorre las venas de quienes salen a perrear o “giran como trompos” y “emiten ondas a cada vuelta”. ¿Qué señales nos envían estos “faros desmesurados” del goce musical? ¿Se atreverán a inaugurar otra escucha, ya no a la sombra de Arecibo, sino a la luz de El Boricua? ¿Será una escucha intergaláctica o una escucha fugaz, quizás fractal, que mezcla partículas de barrio y cuásares moviéndose a la velocidad de la luz? ¿Qué promesa de respuesta despliegan estos cuerpos terrícolas e interestelares? ¿Y si, en vez de llegar al radiotelescopio de Arecibo, ahora las señales que emiten las estrellas desde todo el universo atravesaran la falda que usa Edri para bailar bomba? ¿Qué mensajes, qué respuestas, qué escuchas nos traerían? ¿Y si la fugacidad de la pose nos devolviera otra escucha, otra promesa de respuesta?

Bibliografía

Sarduy, Severo. “Arecibo”; “A la sombra de Arecibo (Mito y novela: hoy)”. *Obra completa*, tomo II Gustavo Guerrero y François Wahl (ed. crítica), t. II. ALLCA XX, 1999, pp. 1421-3; 1424-7.

⁶⁸ Se trata del bar El Boricua, ubicado en San Juan, Puerto Rico. El Boricua se define en su página web como: “Bar agradable con una decoración ecléctica y una máquina de discos, además de un patio para música en vivo y baile” (tomado de internet).





Eu sou
mansa mas
minha
função de
viver é feroz

Coge aire: te
va a hacer falta
para llegar a callar
eso. Apoya los pies
sobre la tierra que existe
sobre la tierra que no
existe. Deshazte
de la vid que heredaste
por la parte de nadie.
Cúmplete al fondo
del agua pero
no como voz:
como azar,
como no,
como tú.

Hacia lo violento (2021)

Antonio Méndez Rubio

Susurro, Ríos, Soleida

Nara Mansur

naraenbuenosaires@yahoo.com.ar

Soleida Ríos inicia en enero de 2020 un canal de Telegram al que nombra *Los susurros también existen*, fundiendo en esa frase de puro presente y confirmación su ya clásica acción *Susurro* (2009), con la que ha acompañado/ intervenido *tan bien* espacios, actividades, estaciones, y *Alfabeto* (1981), el libro de Inger Christensen.

La poeta danesa organizaba aquí su escritura según la secuencia de Fibonacci –cada verso es la suma de los dos precedentes: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13; también el patrón que siguen las hojas en su disposición sobre los tallos, el árbol genealógico de las abejas– y el orden del alfabeto –cada poema, y las palabras que utiliza, sigue el orden de las letras de la A a la Z–. Son entonces estos susurros aquellos de antes que Soleida armaba junto a escritoras y colaboradoras casi siempre en espacios abiertos, deambulando, como una segunda escritura: nómada, de interlocución dinámica, en un contar (con el otro también) oscilante, que tomaba en cuenta la disposición, el marco, el paisaje sonoro de ese allí y entonces (aquí y ahora).

“Acercar la poesía a las personas, con-moverlas, fraternizar. Que el gesto equivalga a un abrazo. La poesía, quizás nuestro don más elevado. Quiero cultivarlo. Sembrar”, se lee en el portal del canal de Telegram.

El libro de Christensen narra en uno de esos sentidos posibles la cocreación de naturaleza y tecnología, entre la observación de lo que nace y se destruye ... (“los albaricoqueros existen,/ los albaricoqueros existen/ los helechos existen; y zarzamoras, zarzamoras y bromo existen; y el hidrógeno, el hidrógeno...” son sus primeros versos.

Estamos en enero de 2020; el día 14 Soleida dice/ lee/ comunica algunos de los versos de *Alfabeto* (vuelve a este libro el 25 de marzo, el 18 de enero, un año después), “marcado con una piel con número de identidad” como el oso polar del Ártico, “como el oxígeno que respiramos existe”. Dos días después escuchamos *Orégano*, de Pablo Neruda, un texto que ella dice una y otra vez como parte del “canto general”, de su decisión de acompañar, de volver sobre la importancia de aprender a hablar que es *también* aprender la incoherencia: “no me entendía nadie ni yo mismo/ y odié aquellas palabras/ que me llevaban siempre al mismo pozo/ al pozo de mi ser aún oscuro,/ aún traspasado de mi nacimiento/ hasta que encontré sobre un andén o en un campo recién estrenado/ una palabra: *orégano*, palabra que me desenredó/ como sacándome de un laberinto”. El 17 de enero lee “Crin hirsuta” de José Martí a quien sigue leyendo tan bien en su *Diario de campaña* doce días más tarde, en sus *Versos libres* (19 de mayo), en sus *Versos sencillos* (29 de enero de 2021).

¿Qué anotamos los meses de confinamiento absoluto, los largos meses de pandemia a partir de marzo? ¿Cómo dialogaron las iniciativas independientes –como *Los susurros también existen*– y las públicas? ¿Lo aprendido en esos meses es lo nuevo, lo terapéutico?

La referencia (el reconocimiento de la fuente sonora, la extracción de los sonidos de un archivo tiene la misma importancia que la experiencia vivencial de la grabación de campo, que la experiencia de la escucha. Van de la mano. No hay silencio absoluto y cuando se siente algo cercano asusta, y pensamos en algo político, desestabilizador... no en la enfermedad..., la pandemia no suena, no oigo ambulancias ni quejidos, son todos sonidos oblicuos, apariencias.

Nada es silencio del todo. La escucha es una brújula para relacionarnos con el mundo sonoro. ¿Pero comprendemos lo que escuchamos? ¿No siempre es una escucha *mediada*? ¿Cómo transcribimos esta escucha, cómo describimos lo que oímos? ¿De qué recursos nos valemos? ¿Cómo la narramos? ¿Hay un continuo espacial, una experiencia inmersiva?, ¿se diluyen las fronteras?

Los sonidos están contaminados con otros. Cuando grabamos a veces hay literalidad pero otras veces no, hay sustituciones, detenciones, desarrollos, aceleraciones, se introducen personajes o presencias o voces sobre lo que puede ser rutina o uniformidad (simulaciones).

No sé cuándo exactamente es sonido o ruido, intrusión, accidente, sorpresa. Comienzo a pensar los sonidos como acciones, sonidosverbos, sonidos sustantivos, sonidos como conectores de frases, suciedad del sonido, eco o sonido que no puedo alcanzar a escuchar. Escucho ecos, los finales, las interrupciones, casi nada de principio a fin. Escucho como una forma de habitar el planeta. Del crudo extenso a la síntesis.

Dentro de mi departamento, en un primer piso con vista a la calle, en pleno centro de Buenos Aires, se oye mucho el afuera, se oye siempre el afuera. Es imposible aislar los sonidos de la casa, siempre hay algo que entra, se cuele, se suma, interviene la intimidad. No estamos solos aunque pareciera que sí aislados. ¿Es esto la soledad de la pandemia: un nuevo tipo de acompañamiento, un acompañamiento sonoro? ¿Pero no es un sonido establecido en el tiempo anterior? ¿Ha cambiado mi escucha entonces? ¿El consuelo será el que describe la escucha de los bosques, la naturaleza, como otro tipo de encantamiento?⁶⁹

Recuerdo *Los susurros también existen* como un espacio de naturaleza liminal (el fenómeno y su entono social) de gran aliento y belleza. La poeta/ mediadora construye en medio de la incertidumbre las únicas certezas posibles, actos de comunión, lectura a la vista (la escucha) de todos (los suscriptores). Poesía a través de un canal, una aplicación. Poema podcast, como recuerdo de un tiempo que fue radial, un encendido-apagado, una grabación artesanal, contaminada con el cuarto propio, las cosas que suenan en las casas, con pausas posibles, repeticiones, la visita que colabora, que en ocasiones pone música acompañante, embellece, borra.

¿A qué suenan/ sonaban nuestras soledades, nuestras convivencias? ¿Anécdotas? ¿Incertidumbre? ¿Estados de perplejidad? ¿Naturaleza? ¿Autorretratos desde un punto de anclaje de viajes en la “¿quietud?” en el interior de nuestras casas? ¿Esperanza de una vuelta a la normalidad? ¿La normalidad es lo conocido? ¿Volvimos a lo que conocíamos?

⁶⁹ Rescato parte de mis anotaciones de un diario llevado durante el taller “Los sonidos del confinamiento”, impartido por Isabel Toledo, desde la Cátedra Bergman, de la UNAM, México, octubre de 2020.

El psicoanálisis nos acerca nociones como las de atención flotante y asociación libre, “pasaje de palabras”, “escenario fantasmático”, la paradoja de azar y sobredeterminación... Es un tiempo naturalmente liminal, expansivo, curioso, de eclosión de lo interdisciplinario. ¿De qué forma se están actualizando/ reescribiendo las hibridaciones que podemos relacionar con la poesía y sus representaciones? ¿En qué basan su productividad estas lecturas? ¿Cómo leer los poemas escuchados? Estas formas de comunión, de lecturas con otros –la poeta a solas con los libros que lee y marca, los poetas, los mundos, lenguajes que pone a circular–. Ebriedad, cocreación, hibridez, contaminación, disposición al acompañamiento, al afecto, a ponerse en el cuerpo, las palabras de otros, a mostrar la propia operación de lectura. Un canal que crea situaciones de interlocución sobre la poesía a partir de la poesía. Un canal que argumenta que el poema/ la poesía es la sustentación filosófica, la palabra para meditar, para hacer silencio, para crear la disposición de la vuelta a la escritura, la vuelta a la palabra. Un canal que crea discurso y también descanso, que coloca y desvanece, que construye la ficción, la escena (el encuentro, la escucha, los sucesos en el cuerpo), y también su lógica. A Soleida Ríos le interesan sobremanera estas operaciones de creación colectiva, procesuales (*Libro de los sueños, El retrato ovalado, Bosque de la poesía cubana, Sinsonte. Archivo de voces de la poesía cubana*,⁷⁰ entre otras acciones como gestora cultural), que en su propia lógica devienen matemáticas, ¿no era I. Christensen profesora de matemáticas?

“Dejar de ver para empezar a escuchar fue un gran ejercicio de la pandemia”, nos hizo a casi todos espectadores y nos interpeló por nuestros grados de atención. Una enorme masa de espectadorxs que pugnó y pugna su protagonismo, su decencia, en la convivencia (democrática, instrumentalizada en leyes, algoritmizada en redes), que construye influencia y eficacia desde ahí ¿Cómo participamos de esto? ¿Fueron o son tan heterogéneas las formas de participación en nuestra vida de escritorxs y lectorxs?

Hay algo de la experiencia migrante también en estos modos en los que hemos trabajado, estudiado, interactuado, disfrutado. La sensorialidad es siempre contaminada, sin bordes precisos, borroneada y vuelta a embarrar o dibujar, y también la necesidad de afirmar la vida se ha puesto de manifiesto. Pareciera que las cosas que han sido suspendidas son mínimas y que gran número de actividades ha migrado a otros soportes, a nuevas formas de expresión...

pero que tampoco son del todo nuevas. Y en ese sentido, la mediación (casi como negociación) también es una marca de hibridez, de liminalidad, de lo fronterizo. ¿No es o fue la decisión por la hibridez un deseo de rebeldía, de vuelta de tuerca, al afán por definir (como cerrazón, apresamiento)? ¿No implica un deseo enorme de libertad, de pluralidad de formas y soportes, de no oposición entre A y B, de no percibir desde un pensamiento dicotómico?

De esta manera tan hipnótica, Samuel Beckett inicia su obra *Compañía*: “A uno tumbado sobre su espalda en la oscuridad una voz le habla de su pasado. Con alusiones ocasionales a un presente y más raramente a un futuro”. Aquí la figura escucha las voces que recuerdan su pasado. No identifica a estas voces dentro de él ni a quién se dirigen exactamente: “Él no puede sino preguntarse a veces si es realmente a él o de él de quien habla la voz”. Esta escisión del sujeto/ del personaje como efecto del lenguaje es una constante en la obra de Beckett.⁷¹

Ahora, marzo de 2023, Soleida retoma el canal, vuelve a hacer la corriente del agua, a ser el navío y la carga en movimiento. Por primera vez lee sus propios poemas, los del libro *26 tao*. Aquí compone según el orden del alfabeto, son casi siempre nombres, personas, quizás porque “el que lee mis palabras está inventándolas” (eso le escuché decir leyendo a Jorge Luis Borges el 26 de enero de 2020). Nombre, persona, asunto de la poesía como curso de agua, como estado atmosférico, como regla matemática.

SUSURROS:

Damaris Calderón 17 de enero de 2020

José Lezama Lima 19 de enero de 2020

Ángel Escobar 25 de enero de 2020, 14 de febrero de 2021

Nicolás Guillén 27 de enero de 2020

Pedro Marqués de Armas 3 de febrero de 2020

Ricardo Alberto Pérez 16 de marzo de 2020

Alessandra Molina 25 de abril de 2020

Reina María Rodríguez 1 de mayo de 2020

María Gravina 11 de mayo de 2020

Soleida Ríos, 26 tao, 8 de marzo de 2023

⁷⁰ Explica Soleida de su más reciente proyecto: “procura facilitar la concepción y el ejercicio de nuevas y más específicas estrategias de promoción de la poesía cubana contemporánea en el ámbito nacional e internacional”. Y luego añade: “Acercar la poesía al lector a partir de la conjunción Obra/ Autor en primera persona: VOZ+ IMAGEN+ JUICIO CRÍTICO DE SU PROPIA OBRA en relación con la contemporaneidad, además de una breve INFORMACIÓN (biográfica y curricular) y una especie de “TOMA DE ESTADO” (audiovisual breve) que actúe como complemento para presentarlo en el espacio en que se mueve su imaginario y en el que se asientan sus dos pies”. “Esta suma, sabiendo, como se sabe, que la poesía escrita sucede al acto que no es preciso nombrar “poético” para que lo sea”. Se puede leer más en la página de *Claustrofobias*.

⁷¹ Cf. García Nieto, Rebeca, “Samuel Beckett o el agonizar de las palabras”, *FRENIA*, Vol. XI-2011, 149-70, <https://www.revistaaen.es/index.php/frenia/article/download/16526/16366/>

Demián Rabilero

demianantonio72@gmail.com

Cementerio marino

(para decir en plaza pública con requinto detrás)

Vendo
invasiones vendo
la gente corre apresurada
la gente en los balcones
menéate mi negra blanca china
invasiones públicas.

Suena
la corneta a degüello
al machete la gente apresurada
el enemigo acecha
el enemigo está en la esquina
no te enojés echa un ojo
tírame una palanca.

Dale con la palanca
al enemigo dale con la palanca
al enemigo con la lengua
échale mal de ojo échale huevo
tu huevito del desayuno
de los niños lindos
lanza invasiones mediáticas oropeles
júbilo hervido con trapo y lentejuela
tu doradito para las uñas
noticias falsas
el enemigo siembra noticias falsas
bembeteo chancleta.

Vecina suena
toca toca las invasiones tocan
tumbame la pajita que te estoy mirando
consomé de pollo vecino
cubitos para el baño
tu sabroso baño de las cinco de la mañana
para coger al enemigo con las manos en la masa
al enemigo suena vecina.

Vendo
repúblicas idílicas
utopías toneladas de azúcar
no hay país sin azúcar
cortinitas de bagazo
para que no veas el horizonte.

Vendo
cementerios marinos.

Ley del pregonero

(cantado en sonsonete)

Vendo dulces palabras
almíbares
palabras del amor y la esperanza
ciega esperanza vecino negra mía
vendo
lo que yo diga será la ley
ley buena y como suena
mi palabra es la ley
del pregonero.

Sueños benditos sueños
sueños azules en el porvenir
de la tierra germinada
de blancas azucenas vecina vendo
girasoles y masarreal
sueños
lo que yo sueñe será la ley
del pregonero.

Pico de oro aféitate las cejas
bonito para el baile
para la libertad
suenan las campanas suenan
suenan en la tarde
pensamientos vendo puros pensamientos
negra mía blanca china
tócame en el barrio
pensamiento
lo que yo piense será la ley
del pregonero.

Vuela se va el pregonero
lengua afilada pómulo saliente
bemba celestial
bemba de diamantes
cosa rica cosa rica
menéate mi blanca menéate mi ley
palabras de la espera
cartogramas mensajes para el más allá
vendo.

Buen futuro vendo
mi futuro es la ley
futuro de palabras y de sueños
palabras en el aire
viene el viento y se lleva
castillos en el mar.

Vendo
pajaritos de cera
y flores de cristal
vendo vendo
al pregonero

blancas azucenas girasoles
vendo el más allá
vendo mi ley
del pregonero.

Parque y silencio

Que los niños jueguen en el parque
que el vendedor no haya vuelto a pasar
que el reloj de la torre de sus campanadas.

Sobre el asfalto el resto de la gente
grano de arroz metal lentejuela del amanecer
sombras en la pared del cuartel
alto premio
espejos para toda ocasión
lenguas y maneras extrañas.

Que la banda interprete música de otro país
la pelota en mis pies
dibujos escondidos a la vista
vuelo de ave nocturna
que la prisa y la edad aparezcan
en la conversación
que los sueños también.

Que la lectura haya hecho sonreír
el ruido del camión cargado de voces
y de las ruinas del sueño de un país
el ojo lanzado a toda dirección
a cada utopía asomada
a todo cielo a toda cumbre.

Que cada detalle sea narrado después
que vuelva el vendedor
deja ya de joder con la pelota
que toda espera sea inútil
que toda indiferencia se gratifique.

Que el cuartel no cierre sus puertas
que los dibujos sean vistos
que toda frontera sea traspasada.

Omar Pérez

entiendoperonoexplico@gmail.com

Soneto con rima en “irme”

Para volver a ti, tengo q irme
para retroceder, debo morir
morir, dormir, el gusto d partirme
un ojo abierto, el otro por abrir.

Las palabras q mides al medirme
y medir el alcance del amor
son gotas donde puedo sumergirme
y alcanzar la otra orilla del dolor.

Qué natación sublime, traducirme
d costa a costa a costa d perderme
y en una inhalación sobrevivirme.

Cuesta creer q sea tan inerme
esta sustancia a la q puedo asirme
tan frágil este espejo donde verme.

What country, friends, is this?

The Twelfth Night, Acto 1, escena 2

1

preguntas si ritmo y cadencia son lo mismo
los sueños tienen ritmo y no cadencia
un sueño con cadencia es el sueño
d todo aprendiz.
En los océanos rueda el carrusel d espuma
rock n' roll y salmuera
el polvo es una d las materias más ricas del universo
la riqueza distribuye una inmensa cantidad d polvo
en qué ritmo se distribuye el polvo
y cuál es la cadencia d las olas y mareas
es asunto d convertir a los seres superiores
en alumnos d rocas y planetas ?
Coro: es asunto d rocas y planetas?
Se repite.

2

la saliva del ángel mueve el tuétano
la felicidad viene descalza
se puede prescindir d lo divino
cuando la sed alcanza su destino
en un mundo al revés la decadencia asciende
nel strépito una onomatopeya:
cuál es la màquina q mastica cubacubacuba

cuál es la máquina q mastica cubacubacuba
y produce vacío?
esta onomatopeya es, en sí misma, un malentendido
si profano es quien no avanza hacia el templo
y permanece, en umbral, a la vera denfrente
soy postfano, he atravesado el templo
rectangular y plano, como un televisor
qué vas a hacer? what a beautiful question
deserving an answer that does not exist.
La saliva del ángel mancha el tuétano
la felicidad llega descalza
es posible prescindir d lo divino
cuando la sed alcanza su destino.

3

amigos, qué será d este país?
Qué será este país, amigos?
nacé en el agua verde, el agua verdeazul
cerca d los cangrejos y cerca d las cercas
los camiones d presos atraviesan
ambos hemisferios cerebrales
d infancia a infancia
d puerta a puerta, amigos.
qué país será este.

4

allora, ché facciamo? Miro la mesa, el computador, los libros
facciamo niente
allora, Cuba ti ha lasciato?, no,
in realtà, la casa era già vuota.

Romance

La sed está intacta
el agua está al otro lado del río.
Agua, t llamo condescendiente
pero t amo por fresca
agua, t llamo hipócrita
y t amo por transparente
agua, tu gota nocturna
es un buche d arena al mediodía.

Lo siento, lo siento
dice el agua al sediento.

No t invoco, aunque los muros d cartón
puedan atravesarse d un silbido
no t busco, aunque las galeras urbanas
puedan recorrerse sin permiso
no t encuentro pues con mi sed t he creado.

Lo siento, lo siento
dice el agua al sediento.

Si la mancha d sol sobre la lengua
si el vahído del viento en el tórax
si la desorientación entre los astros
llevaran nombre, sería azar.
Azar es la balanza sin platillos
azar es el peso sin volumen
azar es la espina sin orificio d entrada
azar es la luna sin sacrificio

Lo siento, lo siento
dice el agua al sediento.

Alabo, agua razonable, tu valentía didáctica
tu cautela q crece como raíz sin tallo
tu independencia sin libertad
tu declive sin cascada
tu efervescencia sin salpicaduras.

La boca se mueve d este a oeste
semiabierta
y al centro una esperanza abrupta
q solo sostiene la espina dorsal.

Los ruidos de La Habana (de un diario de viaje)

Ignacio Iriarte

iriartelignacio@gmail.com

24 de noviembre de 2022 – Las voces, los ruidos, la ciudad

Hace un tiempo viví tres meses en La Habana, cuando fui a realizar una investigación sobre diarios y revistas culturales desde mediados de los años 80 hasta el desmontaje del bloque soviético. No había ido nunca, aunque conocía muchas cosas de esa ciudad porque estudié varios aspectos de su literatura y cultura. Al llegar me sentí extraño: el primer impacto fue descubrir que lo que dicen de la decadencia es real. Enseguida detecté la basura que desborda los contenedores y en segundo plano, pero bien presente, el ruido. Escribí un diario en el que anoté muchas de estas cosas, y si bien no veo en qué podrían contribuir mis anotaciones sobre los muy transitados temas de las ruinas y la basura, me pareció que sería interesante agrupar algunas entradas sobre el sonido.

En La Habana, creo yo, hay dos grandes fuentes de emisión de sonido: los autos viejos y las personas, que hablan a los gritos, de vereda a vereda, de ventana a ventana, de esquina a esquina. El volumen es más alto que en Argentina, de donde provengo. José Lezama Lima lo notó en una crónica de 1950: “Las ciudades que levantan la voz están siempre cercanas a sus piedras fundadoras, a los días en que pulmones prepotentes y equinales dieron las órdenes de colocación de las primeras piedras” (693).

Como si en materia de ruidos no hubiera pasado el tiempo, lo que dice Lezama podría acomodarse en el paisaje deteriorado de La Habana de hoy.

Para recortar las entradas, repasé algo de la extensa bibliografía sobre el sonido y la escucha. En esos libros y artículos creo ver un campo conceptual en el que aparecen una perspectiva deliberadamente extrañada y antintuitiva de la voz, que proviene de la tesis de Jacques Lacan de la voz como objeto *a*, y otra que, sin dejar de presentar argumentos complejos, se mantiene más cerca de nuestras intuiciones, que es la que Roland Barthes propone en uno de los ensayos de *Lo obvio y lo obtuso*.

Para Lacan, la voz es algo separado, o al menos separable. En su manifestación más simple, esta dimensión se revela a través del mandato, esa forma de la voz que es el superyó y que usualmente se describe como “conciencia interior”. Podemos decir que se trata de la voz del dictador, por ejemplo la de *El gran dictador*, de Charles Chaplin, pero esta es solo una parte de

la verdad. Porque lo cierto es que para Lacan el mandato ha cambiado significativamente con el capitalismo: el poder ya no prohíbe, como el dictador tradicional, no reprime el goce, que era lo habitual, sino que, por el contrario, lo fomenta. La voz del superyó dice, desde todas partes, “¡goza!”. Está impresa en los carteles, las propagandas, la radio y las redes sociales y dice: hay que gozar de las vacaciones, hay que gozar de la Navidad, hay que gozar de los cumpleaños, de la familia, de tal o cual vino, de esta mercancía y aquella forma de la sexualidad.

En *La angustia*, Lacan propone varios argumentos que complejizan esta idea de la voz, señalando que se trata de algo que siempre proviene de afuera. El mandato, que es la voz del Otro (padre, madre, Dios), introduce el significante, pero la voz no se reduce a él. Hay algo en el grano de la voz que va más allá de la articulación. La lengua viene de afuera así como también la voz que está en condiciones de sostenerla. En otra línea, Lacan describe el oído como un tubo en el cual se ejecutan los sonidos exteriores, de modo que si bien los sonidos parecen provenir del exterior, son ejecutados por nuestro oído, porque toca las ondas que llegan a él de una determinada manera. En este contexto evoca un crustáceo que coloca en su oído unos granos de arena para lograr el equilibrio. Trasladado a lo que acabo de decir, la voz, la voz del Otro, que viene de afuera, es algo que incorporamos en nuestro oído, es lo que completa ese órgano, y eso es lo que hace que podamos escuchar el resto del mundo. Finalmente, Lacan señala que los niños, cuando empiezan a reconocerse en el espejo, monologan al irse a dormir, como si en ellos resonaran las voces del día y las volvieran a sacar por su boca.

Aunque la voz nos parece lo más propio que tenemos, desde esta perspectiva se vuelve algo extraño. Es la voz del mandato, es la voz que nos dio la palabra y nos orienta en el mundo audible, son las voces de los otros que rebotan en nuestra mente, es lo que sale de nuestra boca y no escuchamos desde afuera y es, finalmente, aquello que está determinado por el Otro, pues siempre le hablamos a un Otro, de modo que podemos decir que la voz proviene de ese lugar.

Frente a esta mirada extrañada sobre la voz, Barthes propone una indagación mucho más cercana a nuestra intuición. En “El acto de escuchar”, recopilado en *Lo obvio y lo obtuso*, sostiene que tanto los animales como los seres humanos establecemos una relación inicial entre territorio y sonoridad:

Para los mamíferos, su territorio está jalonado de ruidos y olores; para el hombre -fenómeno a menudo desestimado- también es sonora la apropiación del espacio: el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (el equivalente aproximado del territorio animal) es el espacio de los ruidos familiares, *reconocibles*, y su conjunto forma una especie de sinfonía doméstica: los diferentes golpeteos de las puertas, las voces, los ruidos de cocina, de cañerías, los rumores exteriores (244).

Independientemente de que hoy en día este tipo de relaciones entre lo humano y lo no-humano se ha convertido en un problema en sí mismo, me interesa destacar que acá el sonido aparece como algo que está marcado por la disyuntiva entre lo propio y lo ajeno. Barthes capta esa inquietud que sentimos al caminar a la noche por una calle desconocida: somos animales al acecho de cualquier sonido que pueda tomarse como señal de alarma. Y esto significa también que solo podemos configurar un territorio y definir un espacio de identidad cuando reconocemos las voces y los sonidos que nos rodean, por eso su referencia a los sonidos del hogar.

Si la experiencia propia vale de algo, debería decir que en La Habana vivencí algo que puede tomarse en algún punto intermedio entre el enfoque extrañado y el enfoque que pone el énfasis en lo reconocible territorial. Supongo que se trata de algo que siente todo extranjero que se queda más de un mes en un país y evita los lugares turísticos, siempre inclinados a confirmar el sistema de prejuicios que uno trae consigo. Mi experiencia pasó de una voz constantemente extraña a un progresivo reconocimiento territorial. Resultaría esperable que eso se hubiera definido como una progresión: al principio extrañamiento, al final reconocimiento, pero lo cierto es que esas sensaciones nunca dejaron de fluctuar y alternarse, a pesar de que se suavizaron los extremos.

Mis sensaciones con el sonido empezaron antes de llegar a La Habana: en Buenos Aires, durante mi visita a la embajada para solicitar la visa. Ahí sentí por primera vez lo que pensé como un fantasma sonoro. Ese fantasma, que como todo fantasma recuerda nuestra muerte futura, me siguió durante todo el viaje, que por brevedad voy a recuperar a través de algunas entradas, empezando entonces por la de la embajada, que viene de antes, de cuando llegué a Buenos Aires, para luego tomar el avión a la capital cubana.

25 de abril – La embajada

Poco tiempo después de llegar a Buenos Aires, fui a la embajada cubana para tramitar la visa para entrar al país. Durante el viaje de ida y vuelta escuché *The Next Day*, de David Bowie. En la embajada me acerqué al timbre. Se trata de uno de esos portero-eléctricos que hacen el mismo sonido adentro y afuera, de modo que le avisan también al visitante que del otro lado están prontos a atender. El artefacto está encastrado en una mansión de tres plantas de estilo clásico que ocupa toda la esquina, imponente por las dimensiones gigantescas que suelen tener esos pequeños palacios levantados a principios del siglo pasado. Aun así, el timbre no desentona porque está disimulado. Lo que sí desentona es el sonido: por alguna razón (las pilas gastadas por ejemplo) la breve melodía sale descompuesta, aletargada, como disco de vinilo en frecuencia lenta, generando un efecto espectral.

Buena parte de la literatura cubana ama ese tipo de detalles. Antonio José Ponte creó toda una escuela que consiste en recolectar esos signos y darles un sentido. Lo que queda de la Revolución es ese espectro cansado, alterado por la falta de energías, se dirá. Pero es posible que esta necesidad interpretativa no sea una deformación de la literatura: tal vez esté causada por la misma política del gobierno, que busca que todo transmita un mensaje, de modo que cuando hay una pequeña falla es inevitable volverla una metonimia del país.

Al entrar a la embajada no encontré el sepulcro que anunciaba el timbre, pero estaba cerca. El *hall* central es amplísimo, con columnas y grandes baldosas de granito. Semejante espacio está desperdiciado al menos durante las actividades habituales. Hay unas 15 sillas acomodadas a distancia una de la otra que ocupan un octavo del salón, cerca de un pequeño mostrador que un almacén de importancia consideraría inapropiadamente chico. En las paredes lejanas se encuentran unos sofás de cuero pasados de moda, aunque cómodos, como pude comprobar al hundirme en uno de ellos, infringiendo la distribución de las personas, que obedientemente estaban sentadas en las sillas. En las paredes no faltaban José Martí, unas figuras de mártires que mi miopía impidió identificar y algunas reproducciones deslucidas. El trato de los cubanos me resultó seco y descortés.

Tuve que salir para usar el teléfono y al volver el guardia me dijo con palabras bruscas y apenas comprensibles que me sentara en las sillas, no en los sillones. Entonces quedé al lado del televisor, que pasaba un noticiero cubano dedicado enteramente al Covid. Hablaba un médico de tono cansino. Se trataba, por lo que pude deducir, de una eminencia en su país. El médico, la presentadora, la decoración, el ritmo y los textos no podían estar mejor combinados: eran aburridos, formados por colores primarios desteñidos, adormecidos. De vez en cuando la eminencia leía placas larguísimas llenas de texto y cada tanto se fundían con la periodista con palabras como “gracias a los esfuerzos de los médicos, los universitarios de tal lugar, el gobierno”, etc. Cuando terminaron de desgranar todos los pormenores que tiene la pandemia a nivel local y global, pasaron revista a las pandemias que nos van a joder en el futuro y examinaron todos los aprendizajes que logramos hacer en estos años de encierro. Finalmente, el programa terminó y dio lugar a una serie de propagandas sobre la asociación de huerteros, alguna otra promoción gubernamental y una canción sobre el 1^o de mayo. Era una especie de salsa con trompeta, trombón, tumbadoras, bajo, un cantante con rastas y unas coristas. En el estribillo, la canción decía: “los cubanos trabajan y acá nadie se raja”.

Mientras esto ocurría en la pantalla, en el mostrador estaban cuchicheando el vigilante, uno que subía y bajaba, mostrando cierto rango superior (tenía derecho a las escaleras), otro que estaba sentado en el mismo sillón que usé yo y una mujer. O bien, no cuchicheaban: lanzaban palabras casi sin abrir la boca. Primero uno bajó el volumen del televisor desde el control remoto. Después se acercó el guardia y cambió la canción del 1^o de mayo por una serie de propagandas de turismo de las diferentes regiones de Cuba.

Se volvió a reunir con su grupo y empezaron a comentar los videos cortos, de unos cuatro o cinco minutos. Ya no se veía el color deslucido y la escenografía descuidada del programa del Covid o del video del 1^o de mayo, sino que todo era brillante y nuevo. Los videos mostraban hombres y mujeres en general jóvenes, siempre sonrientes, disfrutando de las delicias del turismo, con un ritmo de montaje rápido, en medio del mar y los peces de colores. El conjunto construía (no mostraba) lo que podría ser “la experiencia auténtica” de los pueblos y las ciudades cubanas. En un momento fugaz de uno de esos videos, la cámara hace foco en la remera de un joven que juega *ping pong*: es la clásica remera de la carita de Nirvana. El grupo de cubanos comentaba todo esto con satisfacción. Supongo que, como en el resto del planeta, los cubanos ven con felicidad el goce del cuerpo y la despreocupada sonrisa de los jóvenes y, por las mismas razones, se abruma cuando les cantan sobre la responsabilidad del individuo con lo colectivo durante el día del trabajador.

Cuando me fui con la visa aprobada sonó en mis auriculares el maravilloso “Where are we now?”, de *The Next Day*. La letra habla de un hombre mayor que va caminando por una calle, que se transforma en un tránsito hacia la muerte. El final es conmovedor: la batería cambia a una marcha que es también un latido, mientras Bowie dice, hablando de la vida al borde de la muerte: “As long as there’s sun/as long as there’s sun/ as long as there’s rain/ as long as there’s rain/ as long as there’s fire/ as long as there s fire/ as long as there s me/ as long as there’s you”. Luego la música se va apagando como si remarcara el significado de la letra y, como siempre, se me llenaron los ojos de lágrimas: estoy vivo mientras exista yo, estoy vivo mientras existas vos. Siempre pienso en mi mujer. Y voy a estar vivo mientras ella exista. Aunque hoy inicie, como Bowie, el camino hacia la muerte.

27 de abril – *Bound to Die*

Llegué a La Habana ayer, aunque de noche, de modo que recién ahora puedo tener una primera impresión. Me puse a pensar en las ideas que Ponte propone sobre la ciudad bombardeada. Antes de conocer La Habana, esa descripción engendraba en mí elucubraciones teóricas y sofisticadas, pero ahora, después de echar un vistazo, la cosa se vuelve más pedestre: Centro Habana, que es donde vivo, y La Habana Vieja, que caminé un ratito, están, sencillamente, en ruinas. Hay manzanas enteras con las fachadas destruidas por los años, se asoman los hierros oxidados de las vigas, el transeúnte tiene que esquivar escombros y al levantar la vista descubre que muchas de las plantas altas de los edificios (todos tienen dos o tres pisos) están vacías y desmanteladas.

En Argentina llamamos *conventillo* a algo que es todavía más precario que los conventillos de los que habla el tango. Por ejemplo, usamos esa palabra para referirnos a una fábrica tomada y subdividida en espacios habitacionales superpoblados. Bueno, muchos edificios de Centro Habana y La Habana Vieja parecen convertidos en conventillos. Uno se asoma por las puertas abiertas y descubre que hicieron una casa en lo que era el *hall* de recepción o ve un pasillo estrecho y húmedo con ropa colgada en donde se adivinan casas subdivididas unas dentro de otras. Ponte las llama *barbacoas*. Pero lejos de la amena literatura, lo que se ve es pobreza.

Posiblemente este problema habitacional sea responsable de otra de las características de estos barrios: la gente vive en la calle. Está todo el día ahí, vendiendo fruta, comida o bebidas en carros o en quioscos improvisados en las ventanas de las casas, y entre tanta informalidad hay también varios establecimientos tradicionales. Viven a los gritos, lo que hace que la ciudad sea bulliciosa, desbordante de vida. Se pelean, se saludan, se gritan de una esquina a la otra, pasa uno que vende tamales, otro que vende cualquier cosa.

En un momento de la mañana, salí a buscar la casa de José Lezama Lima. Está en el centro del derrumbe, aunque su fachada se mantiene en pie, bastante cuidada, mostrando cómo luciría el barrio si lo hubieran mantenido. Tiene un cartel que dice que ahí vivió el escritor y la señal de que es un museo, pero parecía cerrado. En el año 2000, César Aira también lo visitó. Como cuenta en “En La Habana”, el escritor también pensó que el museo estaba cerrado. Entonces empujó algunas puertas: primero una, y entró a un zaguán, luego otra, e ingresó al museo. Dicho sea de paso, esas puertas que dan a otras puertas y habitaciones que se repiten son muy afines con su literatura, hecha de encastres y mundos que se inscriben en un florero o un plato. Pero hasta donde pude comprobar la descripción es real. Y digo hasta donde pude comprobar, porque no fui más allá. Empujé una de las puertas y vi un zaguán oscuro y abandonado, que parecía meado por todo el barrio al menos desde que Aira visitó el lugar. Pensé que me había equivocado y entré por la puerta de al lado, un calco de la anterior, como dice Aira, que tenía las mismas condiciones, a las que se agregaba una fila de latas de cerveza vacías.

Pensé en volver otro día, ya que tengo tiempo, y preferí caminar por donde caminaba Lezama. En un ensayo que escribí hace mucho reconstruí, con las cartas, las direcciones que visitaba y elaboré un mapa de sus probables recorridos. Ahora lo haría realidad. Así que, siguiendo ese mapa, tomé por Trocadero rumbo al Paseo del Prado, en donde podría descubrir la librería La Victoria, por ejemplo. En los años 40, ese camino tendría sus delicias: Lezama vería el casco antiguo, pasearía entre las fachadas aristocráticas de los edificios, ocupadas por

gente como él, venida a menos. No sé si fue así, pero sí puedo decir que ahora Trocadero es una calle en ruinas. El Paseo del Prado, en cambio, guarda su esplendor: un bulevar imponente de baldosas inmensas, surcado por edificios a los que la decadencia los hace más hermosos.

En todo este trayecto advertí que la gente, al menos en un primer trato, es descortés. En un momento me senté en las escaleras de un edificio que resultó ser el Ministerio de Salud Pública. Vino alguien de atrás (era un policía) y me dijo: “levántese”. Le pregunté qué me había dicho, porque no le entendí en realidad, y repitió: “levántese”. Los policías nunca son amables, pero en este caso podría haber usado una forma más indirecta, enunciando algo parecido a una ley, como: “no puede sentarse en la escalera porque es un edificio público”. Lo que vale para el policía vale para todos los que me topé: no les entiendo lo que dicen, pero siempre lo que dicen es una orden o una negativa.

Para Ponte, La Habana es una ciudad después de una guerra que nunca ocurrió. Podría extenderse eso y decir que esa guerra (la guerra inminente con el imperialismo) ya no ocupa ningún lugar en las reflexiones.

No escuché todavía algo que recordara la épica de la revolución. La clave que domina la partitura de La Habana es más simple y carece de toda moral: es el dinero. Todos venden cosas. Hay gente que viaja a México o a Panamá para comprar cosas para venderlas en el mercado negro. Vienen remesas del exterior que se introducen en el mercado negro. Y el mercado negro se encuentra en Centro Habana, metido capilarmente en su entramado, de modo que lo único que se ve y escucha es gente vendiendo y comprando cosas. El barrio tiene una enorme vitalidad. Y esa vitalidad la proporciona el dinero.

Mientras tanto, las casas se van muriendo de tanto abandono y subdivisión. Como si todo eso nos recordara constantemente la muerte del sueño moderno por excelencia (el socialismo) y el triunfo del capital. Por eso es una ciudad hermosa. Sobre todo para los que vienen a morir.

22 de mayo – *Cyrano de Bergerac*

Llegué de la calle a la noche y R, el dueño de la casa en donde vivo, me dijo que iban a dar *Cyrano de Bergerac*. En realidad no me lo dijo a mí, sino a alguien con quien estaba hablando por teléfono. Todo el tiempo lo hace. Llama a alguien y le dice: “¡Comandante Marcelo!, ¿cómo le va?”. A mí también me lo dice: “¡Comandante Ignacio!, ¿cómo le va?” Me encanta. Al escuchar lo de *Cyrano* le dije: “qué bien” y encendí el televisor, sin cerrar la puerta de mi cuarto, de modo que lo tenía al lado, porque mi cuarto da al comedor, en donde él se instala, desparramado en el sillón, mientras ve primero deportes, después el noticiero y después todas las películas que dan, casi todas norteamericanas recientes, porque los cubanos son despreocupados con los derechos de autor ajenos. Entonces, mientras encendía el televisor, le empecé a contar que había aprendido algunas expresiones cubanas. Le iba a decir que estaba tratando de pronunciar correctamente “¡Caballero!”, con la gracia con la que pronuncian esa expresión, parecida al “¡Hombre!” de los españoles, pero aun con más simpatía. Lo puedo escribir: “¡Cabaiero...! Si usted supiera lo que se pierde”. Me gusta también el uso que hacen del *usted*, es un tratamiento respetuoso,

pero con ironía, como si dijeran: “Le digo usted, pero no se la crea, ambos sabemos que no hablamos en serio”. También tienen una expresión simpática: “Pepillo”, que debe leerse “Pepiio”. “Me veo pepiio”, me veo elegante, bien vestido, resplandeciente. El pepillo diría frente al espejo: “¡Cabaiero! ¡Mire cómo me he arreglado para usted, mi niña!”. Pero R no quería saber nada de mi disertación sobre los modismos cubanos: me dijo: “¡Cierra la puerta!”, mientras mandaba un audio de whatsapp.

Venía de cenar unas masas de cerdo, que son pedazos de cerdo fritos, secos, con el desganado arroz de siempre y las breves verduras que simulan una pequeña ensalada. Luego tomé un mojito en la terraza de *El Nacional*, lugar espléndido que está hecho para James Bond. El mojito es muy malo, con un absurdo gusto a canela, pero barato. Puedo ir a tomar dos o tres mojitos por noche para cargar una parte del alcohol que necesito por día.

Antes había leído desde las 10:00 am a las 19:00 el *Granma*, todo enero y diez días de marzo de 1990. Caída del bloque soviético, disgregación nacional de Yugoslavia y la URSS, fin de la modernidad, de una manera que no refleja la mentirosa expresión “La caída del muro de Berlín”. No se cayó nada, se fue disolviendo el campo socialista y con él la razón de la historia. Cuando en Bulgaria, Hungría, RDA y Checoslovaquia dijeron: “Abandonamos los principios leninistas del centralismo democrático, la dictadura del proletariado y el papel rector del Partido Comunista”, reconocieron también que el marxismo se había equivocado, la sociedad sin clases no iba a llegar porque era el sueño de la razón y ellos fueron los monstruos que la sostuvieron. Entonces la historia no tiene sentido. Es esto en lo que nos encontramos: una pelea de todos contra todos para ver quién amontona más caramelos luego de que alguien hizo estallar la piñata. Solo que no hay padres ni piñata.

Me pregunto ahora por qué el poder soviético sentía admiración y desconfianza hacia el arte, por qué sucede o sucedía lo mismo con el poder cubano. Una posible respuesta se encuentra en *Cyrano de Bergerac*, que cuenta las relaciones del artista con el poder. La película lo plantea con simpleza. El poder necesita del arte para lograr legitimidad entre la población a través de las imágenes. No hay héroe primitivo sin bardo que cante sus hazañas. El conde-duque de Olivares tenía a su servicio a muchos poetas, entre ellos Góngora, para ensalzar su figura y hacer circular difamaciones de sus enemigos. Un político actual necesita de cámaras, fotos, filmaciones y, por supuesto, escritores. Pero las imágenes son peligrosas porque cualquiera las puede torcer y manipular. El arte puede ser una metáfora del que tiene el poder. A nadie se le ocurriría ir hasta Stalin para burlarse de él. Pero la metáfora es peligrosa porque si por una parte resalta y ejerce poder, por la otra nos podemos burlar de ella. Pongamos por caso la foto de Stalin: son ojos que controlan, es una imagen que recuerda quién manda, pero en tanto imagen alguien puede pintarle anteojos o escribirle “Idiota” o ponerle una pinga en la frente. O bien, hacer un meme o una obra de teatro en la que subrepticamente hay una pequeña burla, una herida leve. E incluso puede pasar que el autor realiza una obra seria representada por actores serios, pero el público pone lo suyo, porque al final de cuentas es una obra, una ficción, algo como un juego. Aunque el poder necesita del arte, el arte hace algo complejo porque profana el poder, en el sentido que le da Giorgio Agamben a ese término, es decir, lo coloca en el mundo y permite que la gente lo trate con soltura, lo maltrate y juegue con él. El arte puede celebrar, por eso mismo puede profanar, porque captura una imagen y la pone a circular de una manera libre sin que haya un verdadero dueño de ella. Es propaganda, pero la propaganda es peligrosa.

Al capitalismo actual no le importa nada de eso. El capitalismo se convirtió en obra de arte, objeto a la vez sagrado y profano, y por profanado vuelve a ser sagrado. Vive de ese movimiento, porque vive de lo que los modernistas llamaban lo raro, es decir, de una burla de lo consagrado. No hay mercancía nueva (no hay arte nuevo) que no se pronuncie con irreverencia sobre lo consagrado. ¿Compráramos lo que ya tenemos? No. ¿Leeríamos una obra que confirma lo que está? No. La diferencia es la cantidad de público, la sutileza de la mercancía. Mercancías que son para muchos: un auto eléctrico; mercancías para pocos: *La autopista: the movie*, de [Jorge Enrique] Lage. En el socialismo el poder está en la seriedad de lo mismo; en el capitalismo se encuentra en la posibilidad de profanar lo sagrado, descodificando todo lo que hay a su paso, para levantar pequeños artefactos de poder perecedero. En Cuba el arte todavía genera tensiones: alguien defeca en la bandera cubana y termina preso; en el capitalismo nadie va a la cárcel, porque ningún objeto estético tensiona verdaderamente el poder.

22 de julio – Neptuno

J. me habló ayer a la noche por chat. Quedamos en ir al Palacio de los [Capitanes] Generales, situado en la Plaza de Armas, Habana Vieja. Me levanté con puntualidad a las 8:00, me duché y desayuné. Salí con el tiempo justo para tomar Neptuno y llegar al lugar a las 9:30, que era la hora convenida. Nunca hablé de esta calle, pero una de las grandes ilusiones de mi viaje era conocerla. Escucho a Lezama mencionar ese nombre, todo se transforma en algo misterioso, aristocrático y decadente, sexual y religioso, como si Proust quedara atravesado por los misterios de Claudel. Nada de eso existe en la actualidad. Neptuno es una calle bullanguera muy transitada de Centro Habana. La gente camina desde temprano, toma algo en alguno de los timbiriches precarios que se abren a cada paso, mientras pasan autos, carros americanos, taxis amarillos nuevos, bicitaxis, motos a combustión y eléctricas, personas, gatos, perros; a las 9:00 de la mañana hay gente sentada en las estrechas veredas, por donde no pasan tres personas juntas: escuchan trap a todo lo que da cantando con exactitud la letra.

(Hay una canción de esas que quisiera aprender, con un ritmo y una melodía hermosas, que habla del amor). Neptuno es una calle viva, difícil, horrible y hermosa. Los negocios tienen el aire de lo que deben haber sido los negocios soviéticos, con vidrieras que muestran unas pocas mercaderías, colocadas sin ningún cuidado, con la desidia del que no gana nada poniéndolas bien.

Es como si trataran de mostrar la convicción de que las cosas tienen el valor justo, no hace falta inflar lo que son. Pero eso es en la vidriera, porque cuando uno entra es abordado como en cualquier país latinoamericano, con regateo y oferta, buscando vender. Calle trotada Neptuno. En la intersección con Galiano se ve un lugar que se llama de una manera mágica *Fin de Siglo* y está convenientemente cerrado, o eso parece, porque se trata de un local alto como un cine, pintado de azul, con las letras del nombre en cursiva, debajo una pared blanca en donde hay una puerta que siempre está cerrada. ¿Qué será in de i lo? ¿Qué habrá sido? ¿Cómo se les ocurrió un nombre tan decadentista y por eso tan premonitorio? Más acá o más allá está *La Época*, una tienda gigante que pertenece a otro tiempo. Lezama andaba por ahí, pero no veía este movimiento de urbe tercermundista, hermosa, gritona, llena de gente viviéndola porque

vive de ella. Hay una diagonal o algo por el estilo en donde están estacionados los bicitaxis: ahí llegan los carros de frutas o de aguacates, todos por lo general empujados por negros, que se mueven como si estuvieran dándole cuerda a la ciudad. Este es el verdadero motor de La Habana: las personas ponen los cuerpos para empujar. La ciudad es como un poema de J. o un rompecabezas posestructuralista: no hay un cuadro unificado de ese esfuerzo, unos empujan unos carros de fruta, otros venden café, el de más allá tiene un puesto de refrescos con botellas de distintos colores, aquellos corren de un lado al otro; todos buscan lo suyo, la luchita, el invento, sin un reloj que los coordine o les dé unidad. Esa magia que llamamos *ciudad* brota como una neblina de esos esfuerzos individuales.

Cuando llegó J. fuimos al museo y resulta que estaba cerrado por restauraciones. Entonces decidimos ir a Regla, que queda cruzando la bahía. En el camino me habló de Calvert Casey y me fue mostrando los lugares en los que el escritor vivió o por los que transitó. Congeniamos enseguida. Tomamos el ferry, que siempre quise tomar. Antes de subir tenía en la mente dos imágenes del ferry. La primera es la que da *PM*, cortometraje de 1960 en el que unas personas de Regla bajan a la noche para bailar en bares que pocos años después desaparecieron. La otra, que me contó M., es dramática. En los años 90, una persona secuestró el ferry en el que ahora viajamos con el propósito de salir a mar abierto y marcharse a Miami. Según le entendí, porque todavía me cuesta entender todo lo que dicen los cubanos, la guardia costera interceptó la embarcación y sacaron unas mangueras a presión, similares a las de los bomberos, y la hundieron con todas las personas que estaban dentro. M. me dijo que conocía a un hombre que había participado del operativo. Hace varios años este hombre y ella se habían mudado a Alamar, un reparto al este de La Habana. Habían entrado en un programa que buscaba que se radicaran en aquel lugar artistas e intelectuales, para darle una mayor vida cultural. Este hombre, el que había participado del operativo, no podía dormir, no podía comer, no podía hacer nada sin tomar pastillas. M. no me dijo por qué. Me imagino las razones: todavía escucharía el ruido del agua metiéndose en la embarcación, ahogando los gritos y las personas.

29 de julio – Lavana

Me desperté sin querer en mi última mañana en La Habana y me puse a armar las valijas. Tengo una valija de más que me regaló R., aunque igual estoy sobrecargado y voy a tener que pagar 100 dólares, lo que significa que compré libros de más. Cerca de las 11:00 fui a *Juventud Rebelde* para fotografiar un número de ese diario, de julio de 1989. En ese texto, el gobierno comunica que deja de importar las revistas soviéticas *Sputnik* y *Noticias de Moscú*. Se trataba de publicaciones muy populares en Cuba, la primera una especie de *Reader's digest* soviético que hacía una selección de los diferentes diarios de la URSS. Tras la asunción de Mijail Gorbachov, esas revistas comenzaron a defender con fuerza la *perestroika* y la *glasnost*, es decir, las reformas económicas que, entre otras cosas, conducirían al resurgimiento de la propiedad privada, y las reformas políticas, tendientes a una apertura democrática y una transparencia informativa. A mediados de 1989 se podía percibir a dónde conducía eso: la desaparición del socialismo se presentía con nitidez en Polonia y Hungría, había manifestaciones de los llamados *grupos informales* en la RDA y explotaban las reivindicaciones nacionales dentro de la URSS, especialmente en la zona caucásica y en el báltico. Entonces, el gobierno cubano decidió actuar en consecuencia dando por terminada la importación de aquellas publicaciones. A la distancia,

se trata de una medida que revela un inteligente conocimiento por parte del gobierno de lo que estaba pasando a escala global, pues sencillamente la cosa se estaba desmadrando; pero se trata, a la vez, de una medida inocua, porque el clima ya estaba instalado al menos en las capas intelectuales y en los integrantes activos de la población, quienes sabían perfectamente lo que sucedía. Bueno, me fui por las ramas: sabía todo esto, es parte de lo que estuve estudiando estos meses, pero me faltaba esa noticia puntual: el texto de *Juventud Rebelde* en el que el gobierno dice “no va más”.

Entré al *hall* de la redacción, de grandes dimensiones. Gris, sin *glamour*, demuestra que se trata de un diario que no necesita del brillo porque se sabe poseedor de la verdad. Tanto reflexionar Platón acerca de la belleza: la belleza es la forma o la imagen de la verdad; tanta desconfianza que generó el arte y la poesía, porque la belleza se puede separar, fingiendo que hay dentro una verdad inexistente, para que el socialismo, en sus formulaciones actuales, haya realizado el camino inverso, separando también él la belleza de la verdad, pero quedándose con esa forma gris, despojada, sin belleza alguna, a la que parece mirar con indiferente seguridad. Al costado del *hall* había una mujer detrás de un escritorio chichoneando (los cubanos dirían *choteando*) con un hombre mayor; al fondo, al lado de la puerta por la que tendría que pasar, otra mujer con gesto adusto. Me acerqué a ella para que me confirmara lo que se desprendía de la puerta cerrada del archivo: hoy no trabajan, puedo volver mañana o mejor el lunes.

La redacción de *Juventud Rebelde*, como la de *Granma*, queda detrás de la Biblioteca Nacional. Allí hay ministerios e intuyo que sedes militares, porque es una zona con fuerte presencia de hombres y mujeres uniformadas. El municipio de Plaza de la Revolución, en donde se encuentra todo esto, debe ser un polvorín. Pero a la vez, ahí está la Biblioteca Nacional, así que seguí, por última vez, el camino que me fue habitual los últimos tres meses.

Tomé la Avenida Independencia, casi sin árboles, pasé por una parada de colectivos siempre tumultuosa y luego por la terminal de ómnibus de larga distancia. La avenida es amplia e inclemente, el sol pega en el cuerpo y el cemento, produciendo un calor abrasador. Se me empezó a remover algo en mi interior. Doblé como siempre por una callecita hermosa que se llama Masón, que va haciendo una curva, y luego fui hasta Zapata. Comí una *baguette* con jugo en el bar de siempre y me empecé a emocionar. Seguí por Masón, pero mejor lo cuento en presente, para que no se vaya nunca más. Cruzó la breve plaza Mella, enfrente las escalinatas de la Universidad. Doblo por San Lázaro y miro el edificio en donde vive J., a unos pasos aparece un *ocoso* u *u a*, en donde cené casi todas las noches, casi siempre lo mismo: puntas salteadas y cerveza. La Habana se transforma en mi ciudad cuando llego a Infanta, en donde me pongo a cantar *Piropo*, de Jaime Ross.

La Habana: ciudad difícil, desigual y maltratadora, ahí todo se derrumba a los gritos. Ciudad con gente que empuja carros de frutas mientras ofrece lo que tiene, porque todas las personas que caminan por la ciudad empujan algo, un carro aunque sea. Las calles están llenas de huecos por donde uno se puede caer y morir. Cuando llegué a la casa de R. había en la esquina un hueco enorme de casi un metro de profundidad, una tumba en medio del asfalto a la espera de algún distraído; ahora que me estoy por ir ampliaron ese pozo para que cubra toda la calle y por las dudas abrieron dos más a mitad de cuadra. Afortunadamente los huecos están incorporados en los cerebros de los tomadores de ron y los que piensan cualquier cosa, de modo que nadie murió desde que estoy acá.

Ayer fuimos con J. a La Víbora y pasamos por la Calzada de Jesús del Monte. Es una iglesia a la que Eliseo Diego le dedicó uno de los libros de poesía más famosos de La Habana. J. hablaba y coincidimos en admirar a Eliseo Diego. Recuerdo un texto de Lezama, "Un día en el ceremonial", en el que habla de ríen, pero pronto se transforma en un ensayo sobre Eliseo Diego, porque cuenta que todos se deslumbraron cuando leyó *En la Calzada de Jesús del Monte* en una de las reuniones que hacían en la iglesia del padre Gaztelu, lo que revela la admiración que tenía Lezama por él. Subimos la pequeña loma en donde está la iglesia y descubrimos el pasto crecido por todos lados con esa violencia tropical que rompe las veredas. El camino está lleno de ofrendas yorubas o de variaciones de esa religión; la Iglesia es hermosa pero está en ruinas, como casi todo en La Habana, y más en La Víbora, barrio detrás de La Habana Vieja, formado por casonas coloniales desvencijadas. La gente saca algunas sillas o se sienta en el *hall*, detrás de las columnas majestuosas, tomando algo mientras charlan un rato, sin dinero y con despreocupación, como si los días vinieran solos.

La Habana se estira como un animal averiado. ¿Cómo voy a irme de acá? ¿Cómo hago? Paramos en las plazas, el pasto largo y los bancos y canteros desvencijados, para comer mamoncillos, una fruta pequeña, de cáscara dura; tiene un sabor parecido a la uva blanca, de consistencia cremosa y una semilla demasiado grande, que hace que uno quiera siempre otro más. En las plazas de La Víbora no cortan el pasto ni arreglan nada, pero la gente charla, come o duerme bajo la sombra de los árboles, porque la sombra en La Habana es más fresca que en cualquier otro lugar, la temperatura baja bien, como si el calor brotara solamente del sol. Charlamos con J. de las cosas que nos quedan por charlar. La Habana está rota, es ingrata, pero es hermosa porque están Omar, Niurka, J., Basilia, César, Lisandra, R., M.; exiliados en Cojímar, pero es como decir acá no más, están Ahmel, Cirenaica y Víctor.

No digo esto porque sean mis amigos o conocidos, sino porque de entre tanto escombros surgieron ellos y lo que hacen y escriben. La Habana es el ruido hermoso de Neptuno que se desliza sobre lo que está averiado, es la ciudad que se crea como un aura sobre los cuerpos que empujan las cosas. ¿Cómo voy a irme de acá? Me voy a convertir en un fantasma sin ciudad. ¿Uno se puede ir de los lugares? Te odié al principio. ¿Cómo me voy a ir? Pero al final llegó el taxi, abracé a J. y me fui

25 de noviembre – Los ruidos que quedan

Ahora hace tiempo que dejé La Habana y hace unos días murió Pablo Milanés. Iván de la Nuez escribió algo agudo, como siempre: De la Nuez dice que Milanés libró en sus canciones una batalla contra el tiempo. Al escucharlo compruebo lo exacto de esa afirmación. De la Nuez dice que el tiempo, para Milanés, "solo deja huellas tristes". Es un compositor nostálgico, como La Habana visible, La Habana habitada y La Habana que me tocó dejar atrás.

Al principio de este texto escribí que hay teorías sobre la voz que la vuelven muy extraña y otras que piensan la relación para nosotros más cercana entre el territorio propio, la voz y el sonido. En mi viaje empecé escuchando sonidos que eran ruido y luego se transformaron en huellas (melodiosas y ruidosas) de las que ya no me puedo desprender. Son huellas sonoras, pero

también visuales y afectivas, de esas de las que se habrá ocupado Pablo Milanés. Y entonces se comprueba lo que dice Lacan: la voz viene de afuera y se pliega en nuestro interior. Como el niño que se va a dormir hablando con los ecos de las personas que escuchó durante el día, ahora, un ahora interminable, que no termina ni se diluye, converso con los sonidos de La Habana. Y no se van a ir jamás.

Bibliografía

Aira, César. *Sobre el arte contemporáneo—En La Habana*. Random House, 2016.

Barthes, Roland. “El acto de escuchar”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986, pp. 243-56.

Lacan, Jacques. *El seminario 10. La angustia*. Paidós, 2015.

Lezama Lima, José. “Sucesiva o las coordenadas habaneras”. *Obras completas*, t. 2. Aguilar, 1977, pp. 597-699.

El más difícil de los silencios

Chitti Baon Attaya

¡U na boca menos!, riéte para no llorar, mira que contar por bocas y no por personas, él es parte de mi corazón, y no lo conté, ¡lo desconté!, dije una boca menos y deja ver si me baño, apagar la lamparita para que la batería aguante, él es una bendición y será un hombre de bien, qué fría está el agua, debí calentarla, listo, así dura más el gas, cuando lo cargué la primera vez aquel bultico tibio se convirtió en alegríternura, no, no está tan fría, y emoción el día que me echó una mirada de “ya te conozco”, ¡no puedo creer que se acabara el agua!, enciende la lámpara y busca del tanquecito, suerte que él se bañó con agua abundante, mejor que no vea miseria, todavía falta el desayuno de mañana, sí que le gustaron los frijoles negros, los hice como para que no se te olviden, mijito, no te lo dije por el nudo en la garganta, ¡la luz!, veré el final de la novela, primero conectar lámpara y celular, ¡ay, por fin tengo noticias de esta muchacha!, así que en un taxi rumbo a la capital de Honduras y la niña cree que está paseando, ¡sí que es valiente!, la conocí recién graduada y se quedó por mí cuando me jubilé, mejor le hago la tortilla con dos huevos, así me como un pedacito, se acabó la novela, la pusieron temprano, no hubo reunioncita para decir lo mismo, ellos repiten y repiten, pero a nosotros nos quieren callados, ¡qué ironía!, guardar todo lo que te importa en una mochila, y todo lo demás venderlo o regalarlo porque “hay cosas que no se venden”, esta estola tan linda era de su mamá y ella la usaba, se la puso en mi última fiesta de cumpleaños, porque si un *cake* cuesta el mes de jubilación solo lo compra quien recibe limosna, perdón, mesada, una vida dándolo todo y, lindo el entramado de esta estola, pero estola no rima con mochila, que si sí, en vez de estar en mis manos estaría en el maletero del taxi rumbo a Tegucigalpa, me oprime imaginarla viajando a lo desconocido con su niña autista, a Tegus fui a presentar el libro de Morazán, lo mejor de cada viaje era el regreso, pero, estos, ¿regresarán algún día?, detente, cabecita de Shirley Brown Cartaya, regálate una pizca de silencio, él tenía dos años cuando se atrevió con mi nombre, Chitti Baon Attaya, yo misma, la hija de un jamaicano que se fue, en sí, le insistió a mi madre para irse juntos, ella no quiso, la entiendo, yo misma renuncié después a la herencia que me dejó, una joven comunista no pensaba en herencias, ¿para qué?, si todos íbamos a tener todo por igual, ya mañana se me va, al menos como dios manda y no a golpe de taxis, botes, balsas, caminatas, ¡una locura!, y otra locura es que la esperanza era verde y se la comió una chiva, y peor locura caerle atrás, por *saecula saeculorum*, a cada bocado de comida como perro callejero, ay, creo que por el congelador anda un cachito de queso, ¡se salvó la tortilla!, solo a una abuela se le ocurren estas travesuras, le pondré en su mochilita la edición facsimilar de *La Edad de Oro*, la editamos hace tanto, yo creía en ellos, los que nos ponían la venda en los ojos, aunque era más bien una pared, cada ladrillo una promesa, estoy atrapada entre los que murieron con la susodicha venda y los descomprometidos, me avergoncé con la orden

llena de odio, o de miedo, para obligar a un pueblo a partirse en dos, vergüenza ajena, eso sentí, dolor y vergüenza, por eso que se aflojen las rodillas, pero despediré a mi nieto con una sonrisa, y no porque sea una boca menos, no es eso, es que no quiero que reciba palos o, peor, la orden de maltratar al prójimo, quiero que sueñe, que piense, que hable, esto también es destierro, ahí están los que abren y cierran fronteras, los que negocian un visado libre para que escape quien no aguante vivir sin horizonte, así salen de lo que estorba, ay, detente, cerebritito mío, mañana, en el aeropuerto, él jugará eufórico en el sube y baja de las escaleras mecánicas hasta que se le haga un rasguño en su inocencia cuando pase al otro lado del cristal, me verá lanzar besos al vacío, levantará la mano para despedirse, una, dos, tres, diez veces, cada vez más lento, cada vez con menos sonrisa, ¡ah! si pudiera verlo por un huequito cuando descubra el libro semilla en el mismísimo fondo de su mochila, es de lo poco que nos va quedando, sé feliz, hijo, que tu abuela buscará un poco de silencio para sus neuronas, y lo encontrará en algún nuevo sueño que la ayude, amén de los embaucadores, a reparar dentro de sí las raíces de la alegría.

I (RE)
 I RESIN
 RE SIN
 RESCIND
 MY RE
 A SON I COW
 ER FROM ER
 ECTING A COR
 RECTED VERS
 ION OF A WOMB
 RESTORED ITS SHED
 DING DING TIME
 LIMIT TO RE
 FUSE OR REFUSE I
 THE WAIL I WILL
 THE WAY I WILL WAIL
 REplete WITH I
 PLETE MY RE
 COMPLETELY
 COMMITTED I
 DIE NO INSCRIPT
 ION IN SCRIPT I ON
 I RIPT I RIP I RE
 MAIN THE MAIN
 CORPUS DESPITE
 NO RE
 SPITE I
 SPIT ON RE
 SEMBLANCE OF RE: ME
 RE ME I
 REIN IN
 THE EXCESS I
 RE IN IN

I (Re)
 I RESIN
 RE SIN
 RESCIND
 MY RE
 A SON I COW
 ER FROM ER
 ECTING A COR
 RECTED VERS
 ION OF A WOMB
 RESTORED ITS SHED
 DING DING TIME
 LIMIT TO RE
 FUSE OR REFUSE I
 THE WAIL I WILL
 THE WAY I WILL WAIL
 REplete WITH I
 PLETE MY RE
 COMPLETELY
 COMMITTED I
 DIE NO INSCRIPT
 ION IN SCRIPT ION
 I RIPT I RIP I RE
 MAIN THE MAIN
 CORPUS DESPITE
 NO RE
 SPITE I
 SPIT ON RE
 SEMBLANCE OF RE. ME
 RE ME I
 REIN IN
 THE excess I
 RE IN IN

The
choice to
love is a
choice to
connect,
to find
ourselves in
the other

He olvidado los nombres.

Ahora

sí

y no

suficiente bagaje

para una comprensión

del universo.

Y el tacto de la piedra de la cueva

cuando

tumbada con los ojos hacia arriba

con un tizón

escribo

el mapa de los ciervos.

Más alto

cada noche.

Más frondosa la red.

Luminosa y oscura

lo mismo que la copa

del poema.

Esto no es el silencio (2008)

Ada Salas

Navarrete, William.

Cuba, patria y música. Unos & Otros Ediciones, 2021, 197 pp.

Damian Deamici

damian.deamici@uconn.edu

Cuba, patria y música es la primera edición en español del libro del escritor y periodista William Navarrete, *Cuba: la musique en exile*, publicado originalmente en francés en 2004. El libro es un recorrido por la historia musical del país, principalmente a través de músicxs exiliadxs desde el siglo XIX hasta el presente. La nueva edición emerge en un contexto en el que el mundo ha puesto sus ojos en Cuba luego de las reacciones, tanto internas como externas, a la protesta masiva del 11 de julio de 2021 y las sucesivas manifestaciones que han dejado como saldo un alto número de presos políticos y respuestas represivas del estado. Navarrete aprovecha esta coyuntura para volver a señalar la íntima relación que la música en el exilio cubano ha tenido con las políticas internas de la Isla, desde las luchas independentistas, hasta las expresiones contemporáneas que se solidarizan con la lucha del pueblo cubano. A esto responde la adaptación del título para la edición en castellano. Este se hace eco de la canción *Patria y vida*, que se ha convertido en “himno contestatario” (182) para cubanos dentro y fuera del país desde su lanzamiento en las redes sociales en febrero de 2021.

El libro ofrece un extenso catálogo de músicxs cubanxs y los principales hitos de sus trayectorias. Su enfoque privilegia a lxs músicxs en el exilio, en tiempos coloniales y posterior a 1959, y, como consecuencia, favorece una construcción del concepto de patria que frecuentemente excluye las contribuciones de músicxs dentro de Cuba. Navarrete teje las redes que hacen del exilio una parte imprescindible al momento de conceptualizar lo que puede denominarse como “música cubana”. Mientras que la producción dentro de Cuba tiene un peso preponderante para el autor durante los años de la República (1902-1959), principalmente en las décadas previas a la Revolución de 1959, todo lo producido dentro de la Isla desde la asunción de Fidel Castro al poder tiene valor de propaganda. Esto es claro hasta el presente en el que “algo se ha roto en el ‘contrato’ que existía entre los músicos y la oficialidad” (185); donde músicxs y artistas se están convirtiendo en símbolos de resistencia a la opresión de un gobierno totalitario.

El texto ensayístico se divide en siete capítulos y una breve introducción. En esta última indica que se enfocará principalmente en la música popular, entendida en una dualidad siempre problemática con la “música culta”. Al mismo tiempo, enfatiza la producción de compositorxs que tuvieron que marchar al exilio, “compatriotas que son y fueron capaces de conservar vivas, aun en condiciones precarias, nuestras tradiciones musicales más allá de los límites territoriales del país” (12). La idea de “conservar”, sin embargo, no se sostiene en el desarrollo histórico de los hechos que se describen. Antes bien podría hablarse de coproducción de la nacionalidad e identidad desde espacios de la diáspora y los “límites territoriales del país”.

Los dos primeros capítulos tratan el periodo colonial, con un enfoque en lxs exiliadxs que gestaron las luchas por la independencia desde afuera de la isla. El primero trata el exilio de forma general, y el segundo se concentra específicamente en sus músicxs. El autor menciona que durante la época colonial existieron numerosas expresiones musicales de los pueblos originarios que fueron incorporadas a la música cubana posterior, principalmente en forma de instrumentos. No obstante, el ensayista afirma que los dos primeros siglos de colonia fueron de una “pobreza musical” en la que hubo “muy pocos ejemplos de composiciones musicales concebidas en la isla” (35). Las pocas “composiciones” las refiere en el ámbito de lo sagrado y la presencia de música popular la registra en evocaciones de “los bailes venidos de las indias” (35) en obras de Lope de Vega y Cervantes. El periodo se presenta mediante un somero resumen que no entra en detalles y se extiende solo por unas breves páginas. Sí se evidencia un enfoque que manifiesta la orientación nacionalista y liberal desde la que el autor presenta la historia. Es decir, la música propiamente cubana no comienza a gestarse hasta que emerge lo que puede denominarse “la nación cubana” como horizonte de las luchas independentistas, materializado en el periodo republicano.

Durante el siglo XIX, exalta la relación que existió entre música y política. Particularmente en el exilio, en lugares como Cayo Hueso, Tampa y Nueva York, músicxs y artistas organizaban eventos para recaudar fondos para la causa independentista, y muchos también donaban parte de sus salarios a la misma. Destaca, además, la importancia de lxs exiliadxs neoyorkinxs en la preservación del himno nacional cubano, que se cantó por primera vez en 1868 luego de una insurrección armada en Bayamo y su compositor, Pedro (*Perucho*) Figueredo, fue fusilado en 1870. Navarrete pone el énfasis en el compromiso político de la música durante este periodo. Por política, sin embargo, cabe destacar nuevamente que entiende los procesos de formación de la nación, y rechaza enfoques “revisionistas” –él mismo pone el término entre comillas– que cuestionan a próceres históricos. El ejemplo específico que defiende es el de Napoleón Bonaparte Broward, estadista estadounidense que apoyó la insurrección independentista cubana, que en años recientes ha sido objeto de críticas por sus posiciones ante la esclavitud y la segregación racial. Considera que para estos enfoques “poco importan los méritos del individuo cuando se trata de sumarse a la histeria colectiva, irracional y, casi siempre, de supina ignorancia” (33). Aun cuando no es el propósito de esta reseña imputar el enfoque histórico del autor, se considera válido señalar que omitir aspectos incongruentes con la celebración de la nación de procesos y líderes históricos a veces tiene como síntoma la exclusión de pueblos y culturas enteras de su narrativa, como sucede en el libro con el periodo de “pobreza musical” de los primeros siglos de la Colonia.

El tercer capítulo se concentra en el periodo de la República (1902-1959). De todas las partes del libro, esta es la única donde la mayoría de lxs músicxs y ritmos destacados concurren dentro del territorio de Cuba, y la atención se desplaza parcialmente de lxs exiliadxs. Apunta que, durante los comienzos del periodo republicano, las preocupaciones por la identidad racial cubana fomentaron políticas que privilegiaban la ascendencia europea y reprimían los vínculos africanos. Cabe destacar, como lo hace Antonio Benítez Rojo, que este borramiento antecede al periodo republicano y son preocupaciones que surgen durante el siglo XIX con el establecimiento

de la Plantación.⁷² En la música, la contribución de afrodescendientes resultó inextricable dada su profunda influencia en lo que hoy se conoce como música cubana. A este periodo, particularmente a partir de la década de los 40, cuando la Segunda Guerra Mundial invirtió la direccionalidad de los movimientos migratorios, lo considera el de la internacionalización de la música cubana. Ahora el mundo migraba a Cuba para escapar de la guerra, y no al revés. El autor coteja el “esplendor económico” (62) de la época con el esplendor de expresiones artísticas, en las que incluye a Wifredo Lam y al grupo Orígenes. En la música, resulta en la modernización del son oriental, la formación de nuevas agrupaciones y la génesis del mambo. Se puede leer en estas páginas una nostalgia por lo que pudo haber sido, por una época de esplendor cultural donde casinos, clubes, discotecas y cabarés poblaban una noche habanera que ofrecía a muchos músicos posibilidades de subsistencia y crecimiento. Un panorama artístico con el que la Revolución terminó. Emplea como caso paradigmático de esta transición a Fredisvinda García Valdés, también conocida como *Freddy*. Según Navarrete: “la trayectoria efímera y fugaz de Freddy fue probablemente el último ejemplo de funcionamiento eficaz, en cuanto a efectos publicitarios y construcción de las estrellas del ámbito musical, de la industria artística cubana, capaz de presentar en poco tiempo a un artista ante su público y de garantizar, casi inmediatamente, su éxito a escala nacional” (73). Según el ensayista, Freddy es en el presente un ejemplo de cómo la Revolución descompuso la memoria colectiva, ya que hoy solo es recordada por un puñado de coleccionistas. Desde 1959, la vida nocturna que caracterizó la década comenzó a desaparecer, ya que la frivolidad y el hedonismo que caracterizaban a la noche cubana se veían como incompatibles con los nuevos ideales revolucionarios del trabajo y el sacrificio.

Si el capítulo del periodo republicano enfatizó la proliferación de artistas dentro de la Isla, los siguientes, sobre el periodo revolucionario que comenzó en 1959 y se extiende hasta nuestros días, presentan el territorio cubano como un pozo oscuro que oprime la creatividad y la expulsa al exilio. El cuarto capítulo, titulado “Revolución y exilio”, es el más largo del libro por un margen significativo. En este, se menciona a un extensísimo número de artistas que escaparon de Cuba durante la reorganización nacional bajo la dirección de “los barbudos”, o que bien ya se encontraban fuera del país y no regresaron nunca. Entre los cientos de miles de emigradxs durante este periodo se encontraba un amplio número de musicxs. El mayor valor de este capítulo –y del libro en general– radica en el catálogo de artistas que presenta. Casi como una lista de desaparecidxs, se presentan los nombres y trayectorias de lxs tantxs musicxs cubanxs que se exiliaron en este periodo, y, aunque no pretende ser exhaustiva, da cuenta del caudal creativo que contribuyó a la producción de una identidad nacional diaspórica fuertemente asociada a la música.

Las décadas que siguen a la censura y los exilios masivos de los primeros años del gobierno revolucionario se caracterizan por la formación en la diáspora de focos de producción musical y consolidación en mercados internacionales. En Nueva York, la colaboración con otros grupos de migrantes resultó en la consolidación de la música latina como espacio de mercado y la popularización de la salsa, “que no era otra cosa que la músicaailable cubana conocida como ‘casino’” (137). Por otro lado, en particular durante la década de los 90, la conjunción de grupos de nuevxs exiliadxs con una generación de hijxs de cubanxs exiliadxs nacidxs en

los Estados Unidos produce el “sonido de Miami” (159). El ensayista denomina esto como “el renacimiento” de la música cubana en el exilio, lo que implica un periodo de oscuridad anterior donde su producción disminuyó, pero no lo hace explícito. Esta nueva gestación privilegia el centro de la música cubana fuera de Cuba, mientras que lo que se produce dentro es siempre funcional al gobierno y no merece atención. Por ejemplo, el autor omite el surgimiento y desarrollo de la timba dentro de la isla durante la misma década de los 90, un movimiento que Umi Vaughn vincula con la resistencia del pueblo afrocubano.⁷³ Incluso en los escasos ejemplos donde se menciona la trayectoria de un artista dentro del país durante el periodo revolucionario, como la del trovador Mike Porcel, cofundador del grupo Síntesis, es su exilio lo que lo hace relevante. La nueva internacionalización después del Periodo Especial –la severa crisis económica que siguió a la disolución del bloque soviético– favoreció la difusión de artistas cubanxs fuera de la isla y de exiliadxs dentro como no había sucedido en el pasado. Cabe destacar, como lo hace Timothy P. Storhoff,⁷⁴ que el diálogo entre musicxs dentro y fuera de Cuba durante el periodo revolucionario no fue inexistente, aunque sí reducido significativamente. Sin embargo, Navarrete mantiene una posición de separación entre las dos esferas. En 1998, un grupo de cubanxs exiliadxs protestó por la inclusión de artistas de la isla en el Mercado Internacional del Disco y la Edición Musical celebrado en Miami, y ante las críticas de medios europeos a los protestantes y la explosión de una bomba casera, sostiene que “la prensa europea hizo eco de aquel hecho tildando de intolerantes a los exiliados sin mencionar que los músicos de la isla debían entregar el 50 % de sus ingresos ganados en el exterior al propio régimen” (169). Termina por inculpar al periodismo para el que, según el autor, la objetividad ha dejado de ser una virtud.

La coda agregada a la edición en español incluye eventos que sucedieron con posterioridad a la edición francesa de 2004. En esta, lxs musicxs dentro de la isla vuelven a recobrar peso gracias a la visibilidad que han adquirido en las protestas sociales y las luchas contra la legitimidad del gobierno revolucionario. Sin dudas, pese a la falta de objetividad que Navarrete adjudica a otros periodistas, *Cuba, patria y música* se subordina a la mirada politizada de su autor. La consecuencia de esto es la exclusión de musicxs que produjeron en Cuba, incluso aquellxs que no son reductibles a propaganda oficialista. El énfasis en musicxs exiliadxs es a veces parcial, considera musicxs dentro de Cuba durante el periodo republicano, pero no en el revolucionario. No obstante, el libro presenta claramente cómo cualquier construcción de la noción de “música cubana”, o de Cuba en general, no puede excluir aquellos cubanos que viven, e incluso que nacieron, fuera de la isla. La mayor contribución del libro es el extenso catálogo de artistas y sus obras que se presentan en estas páginas, imprescindibles para investigadxs o interesadxs en la música de Cuba.

⁷² Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, 1998, p. 87.

⁷³ Vaughn, Umi. *Rebel Dance, Renegade Stance: Timba Music and Black Identity in Cuba*. University of Michigan Press, 2012.

⁷⁴ Storhoff, Timothy P. *Harmony and Normalization: US-Cuban Musical Diplomacy*. University Press of Mississippi, 2020.

Botanz Guimerá, Miriam.

Selfie

Aproximación a la comunidad portadora de silbo gomero en la isla de Tenerife. Desde una perspectiva antropológica

[documental, 24' 3", 2020]

miriambotanzguimera@gmail.com

A*proximación a la comunidad portadora de silbo gomero en la isla de Tenerife. Desde una perspectiva antropológica* es un video realizado por Miriam Botanz Guimerá (Antropóloga Social y Cultural) junto a su equipo: Luz Sosa Contreras (Cámara y Edición) y Fran Sosa Contreras (Sonidista), en el año 2020. Esta obra audiovisual no es un documental, sino un video que sirve de material de estudio sobre el silbo gomero desde una perspectiva antropológica, así como una forma de difusión de dicha manifestación cultural. En él se recoge el testimonio de veinticuatro personas de diferentes edades y sexos, todas ellas residentes en la isla de Tenerife, la mayoría originarias de la isla de La Gomera. El audiovisual se divide en cuatro capítulos que permiten conocer, desde el punto de vista de las personas informantes, la historia del silbo gomero, sus usos y significado. Tiene una duración de 24,03 minutos, y es el resumen de pequeños videos de cada una de las personas informantes, entrevistadas individualmente o junto al núcleo familiar, lo que constituye una serie de 13 videos de entre 15 y 20 minutos cada uno, donde explican todos los detalles del silbo en su vida.

En primer lugar, se hace necesario situar a las personas que leen esta reseña sobre qué es el silbo gomero. El silbo gomero es un lenguaje silbado que se usa desde la época aborígen, de los primeros pobladores de las Islas Canarias (norte de África) antes de la conquista por parte de la corona española. Es una forma de comunicación que permite la transmisión de mensajes a varios kilómetros de distancia, aunque depende de la orografía del terreno para que el mensaje llegue con éxito, es decir, no en todos los lugares y paisajes el silbo es útil. En la isla de La Gomera se dan todas las características para que el silbo sea necesario como medio de comunicación.

En el primer capítulo del audiovisual, "La emigración a Tenerife", un informante cuenta: "yo vine en patera, en un barco de once metros de eslora aproximadamente". Con esta entrada se convida al público a recordar el pasado migrante de canarios, en un intento por generar empatía con todas las personas africanas que llegan cada mes a las islas en similares embarcaciones. La gran emigración a la isla de Tenerife ocurrió entre los años 1960-1975. La Gomera, una isla pequeña con una economía de subsistencia, obligaría a sus habitantes a buscar suerte al sur

de Tenerife, principalmente en las plantaciones plataneras y de tomates. En un inicio, muchos de estos habitantes trabajaban la tierra y luego se dedicaron a otros oficios dentro del sector del turismo a partir de los años 60. Muchas de estas personas migrantes llevaron el silbo consigo, comunicándose entre ellos cuando era necesario, y el terreno lo permitía. Hilda, por ejemplo, menciona que "el volcán se traga el silbo", parece que también el mar. Las buenas condiciones para silbar radican en la orografía propia de La Gomera y sus barrancos abruptos. Tal y como se comenta en el video, los gomeros y las gomeras se establecieron también en la periferia de la ciudad de La Laguna, donde crearon una numerosa comunidad que acoge a los y las nuevas paisanas que salen de la isla.

En el segundo capítulo, los entrevistados explican cuáles son "Los usos del silbo gomero". Sobre todo, mencionan cómo les servía a los antiguos moradores, antes del periodo de migración. En primer lugar, explican que desde ese momento era concebido como un medio de comunicación, similar al uso que hoy se le da al teléfono o al whatsapp. El silbo se ofrecía como la alternativa más práctica para comunicarse entre los habitantes de este lugar: una isla abrupta, montañosa, con riscos, de origen volcánico y muchos barrancos. Una vivienda se encuentra a mil metros de la casa vecina, lo que equivale a cuatro kilómetros caminando. Tomaría por tanto demasiado tiempo compartir un mensaje urgente. Un silbo se expresa en frases completas, con el acento propio de la zona, así como el tono peculiar de su silbador o silbadora. Con él se envía cualquier mensaje que se necesite, en algunas ocasiones utilizando el ingenio para entender el mensaje, tal y como se hace cuando se utilizan las palabras.

El silbo sobre todo se usaba en el contexto del pastoreo, las labores de labranza o para dar un recado a un vecino sobre productos en la tienda local. Un uso muy especial era el silbo de entierro. Cuando fallecía un habitante de la localidad, se silbaba de una forma diferente, más pausada, dando instrucciones sobre el nombre de la persona fallecida, hora y lugar del entierro, y el anuncio llegaba hasta el barrio vecino. Cuentan que también se usaba para esconderse de la guardia civil, pues las personas se silbaban entre sí sin que las autoridades se percataran de lo que ocurría. Además, muchos locales se ganaron la vida realizando demostraciones de silbo para el público turista. Silbaban tanto los hombres como las mujeres, solo algunas personas solo podían entender los mensajes, y eso también era muy útil.

El tercer capítulo trata sobre los "Momentos relevantes en la historia del silbo". El silbo decae con la llegada del teléfono, y con el poco valor que se le daba en esos momentos, en los años 50, aproximadamente. Sin embargo, Fernando Padilla, un vecino de la zona, se ocupó de rescatar el silbo como manifestación cultural, de ahí que haya organizado exhibiciones de silbo gomero en la localidad y en Madrid. Por esa época, también queda registro de la llegada de un gran aventurero, el biólogo marino del momento, Jaques Cousteau, quien tras conocer sobre la existencia del silbo gomero, viaja hasta la isla en busca del silbo y sus posibles similitudes con el lenguaje silbado de los delfines

Aunque menos generalizado, el silbo se continuaba usando, porque seguía siendo útil. Luego de su llegada a Tenerife se esparce a Venezuela, donde hay testimonios de personas gomeras silbando. Existe una razón por la que tuvo un momento de fragilidad. Cuentan algunos informantes que a veces no estaba bien visto silbar. El silbo se asociaba con los campesinos, que en Canarias se llaman "magos y magas" en tono despectivo; mientras que la gente de los pueblos no silbaba. En la actualidad el silbo gomero se enseña en las escuelas, las personas ya silban

orgullosas. Se ha declarado patrimonio inmaterial de la humanidad gracias al uso, por parte de la comunidad portadora, de esta manifestación cultural.

El último capítulo se refiere a los “Valores y significados del silbo”. Los entrevistados coinciden en que constituye una seña de identidad, que además les sirvió a muchos como forma de trabajo. Se lo enseñan a sus descendientes, se emocionan al contar su sentir tal y como se puede ver en el audiovisual. El silbo gomero es un orgullo para estas personas, aunque muchas vivieron las etapas en las que no era tan valioso presumir de este tipo de lenguaje. El video invita a pensar cómo las manifestaciones culturales son percibidas por la mirada externa, por ejemplo, por turistas curiosos, y el efecto que produce llegar a formar parte de la lista de los patrimonios inmateriales mundiales.

Hoy el silbo está vivo, tiene otros usos, ya no es vital, pero sí es útil. Se están organizando comunidades de silbadores y silbadoras en la isla de La Gomera, con la idea de hacer competiciones. Silban hombres y mujeres, pero lo cierto es que hay más mujeres ahora mismo silbadoras y que están al pie del cañón al frente de la Asociación del Silbo Gomero, llevando el silbo consigo a todas partes, orgullosas de sus raíces y de su lenguaje silbado.

Ficha técnica

Dirección: Miriam Botanz Guimerá, Antropóloga Social y cultural

Cámara y edición: Luz Sosa Contreras

Sonido: Fran Sosa Contreras

Financiado por:

Turismo de Islas Canarias (Marketing from Canary Island)

Plan de dinamización turística del Norte de La Gomera

Conservación y fomento del Silbo Gomero

Gobierno de Canarias

Duración: 24,03 minutos

Año: 2020

El documental por dentro (del archivo de su directora)





Struggle can
be mobilized
as resistance
and as
trans-
formation

Pero volver adónde, a qué paz que no inventa nadie,
a qué hueco en el muro aún descubierta... luz violenta
que viene, memoria, borrándose en el sitio que aún
recorre: así el don. No decir nada. Solo el don o la
necesidad del don, la de escuchar por fuerza ese ruido.

Por más señas (2005)

Antonio Méndez Rubio

Desencuentros

Por lo visto

cuando, enmudecido o no, nadie se marcha,

noche tras noche,

habría que dejar por lo menos

una luz encendida.

Hacia lo violento (2021)

Antonio Méndez Rubio

#NosEstánMatando

Fragmentos de una etnografía: Familiares de víctimas de violencia estatal en Colombia hablan del duelo, el arte y la lucha por la justicia en el país

Más de 6 mil 402 civiles fueron asesinados por el ejército colombiano en muertes en combate denominadas falsos positivos y fabricadas por el estado, durante la guerra civil colombiana. Durante tres semanas de protestas civiles en mayo de 2021, las fuerzas policiales mataron al menos a 43 civiles. Estas cifras las conocemos por madres y familiares de víctimas, que han desobedecido el miedo para denunciar tales injusticias. A continuación, comparto dos entrevistas y varias fotos que tomé durante una investigación etnográfica sobre madres que luchan por sus hijos fallecidos en 2021. Las madres y los familiares que hablan aquí han convertido el duelo en lucha, cargando el peso de la justicia y la memoria del pueblo en sus espaldas. Deisy es madre de Duván Mateo Álvarez Aldana, asesinado por un policía en Suacha, Colombia, en 2021. Jacqueline es hermana de Jaime Castillo, quien fue asesinado extrajudicialmente en 2008, en uno de los casos más reconocidos de falsos positivos, que llevó a la creación del grupo Madres de Suacha, al que Jacqueline pertenece. Dejo las entrevistas inéditas, permitiendo que las participantes compartan su lucha a su manera. Comparto, igualmente, una galería de fotos, que fui haciendo durante mis encuentros con ellas y con su causa.

Esta entrevista con Jacqueline Castillo ocurrió en su casa, mientras me mostraba fotos de procesos artísticos que han abordado con las Madres de Suacha:

Adelaida Tamayo (AT): Cuéntame un poco más de lo que han hecho con el Costurero.

Jacqueline Castillo (JC): Se abrió un espacio ahí en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, de encuentro de las madres, y allí se creó el Costurero La Memoria, que fue donde quisimos empezar a plasmar historias, a través de la costura, muchos no habíamos cogido de pronto una aguja y pues cada puntada la hacíamos con mucho odio con mucho resentimiento, con mucho dolor. Al comienzo no fue fácil, hay unas que plasmaron los sitios donde sus familiares fueron asesinados, otras, hechos de sus infancias, de las infancias de sus hijos, bueno, de varias épocas de su vida, y allí nació ese Costurero La Memoria, creo que es una manera también de ir sanando y que esto va quedando allí reflejado como una memoria de un país. En alguna época hace como unos seis o siete años logramos reunir víctimas en otras regiones que fueron invitadas a un evento donde la idea fue rodear el palacio de justicia... Y lo logramos, porque se logró rodear todo el palacio de justicia con estas telas de la memoria que ha sido creo, como varios de los trabajos que se han hecho, maravillosos procesos de

sanación, pero procesos de memoria, y hay varias telas muy lindas que se han construido...

Y fue un arduo trabajo, además.

(Me muestra otra foto).

JC: Esto fue en Ocaña... Cuando fuimos a la conmemoración de los diez años [del asesinato de nuestros hijos.] Volvimos después de diez años a hacer una conmemoración ahí, creo que fue un espacio bastante fuerte... ver tantos paisajes, tantos caminos, sentir cómo ese recorrido que estábamos haciendo fue el recorrido que hicieron nuestros familiares. Desde aquí de Bogotá a allá son 16 horas en carretera.

Honestamente a mí me dio mucho dolor y lloré mucho por casi por todo el camino. Porque sentí que ese camino que ellos emprendieron con tantas ilusiones de esos trabajos que les habían ofrecido, de pronto ellos se fueron con mucha felicidad, y ese recorrido que estábamos haciendo fue el recorrido que ellos hicieron con esos sueños, con esas ilusiones que se fueron. Me impactó, a mí me impactó demasiado y lloré mucho por el camino.

AT: Me imagino, sí.

JC: Y llegamos allá, a Ocaña, por donde encontramos a nuestros familiares.

Ahí está Blanquita la Wayuu que te digo, mira. A ella le asesinaron su hijita, tenía 17 años, los paramilitares la descuartizaron, la violaron, fue torturada; bueno, la asesinaron y todo.

AT: Qué recorrido tan fuerte, me imagino.

JC: Sí, un recorrido duro.

Esta monita que está aquí, Doris. Los restos del hijo de ella están en el Copey en el Cesar, en el departamento del Cesar; no se ha logrado rescatar los restos de Oscar Alexander. Están en un sitio que es aledaño al cementerio, es un lote, pegado al cementerio y allí hay más de 200 NN enterrados, que con toda seguridad también son casos de falsos positivos... Hicieron hace dos años tres exhumaciones, desafortunadamente ninguno de los tres fue el chico de ella.

Ella fue de las que se hizo un tatuaje, mira... Otras se hicieron uno acá. Blanquita, que es la que sigue después de la Wayuu, se hizo por aquí un tatuaje; Leydi también tiene, que está seguida después del de pañoleta blanca, también tiene el tatuaje aquí de su chico.

Yo ese día, pues claro, como yo soy la representante del colectivo, he sido la que ha estado como al frente de todo y esa vez no sé, tanto corre corre, estrés, paquí pallá, coordinando con ellas, con la gente de los tatuajes, con el espacio y con todo, algo pasó y terminé en urgencias.

AT: Te enfermaste por hacer demasiado.

JC: No me pude tatuar nada y terminé hospitalizada... Con pesar.

AT: Cuéntame, ¿han pensado el tema de usar sus posiciones como mujeres y como madres para cambiar la política o como activismo, sientes que eso ha cambiado el proceso que han hecho?



Jacqueline Castillo, de Madres de Falsos Positivos o Mafapo, es hermana de Jaime Castillo Peña. Jaime fue reclutado para un trabajo falso y asesinado en Ocaña por soldados en uno de los casos más conocidos de falsos positivos. Aquí ella sostiene una guitarra que él le fabricó como regalo antes de fallecer.



Jacqueline mostrando un retrato tomado durante el proyecto Madres Terra, 2021.



Costurero La Memoria, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2017.



Monumento Héroes, intervenido en 2021, antes de ser tumbado por el gobierno como respuesta a las manifestaciones.



Monumento Héroes, 2021

JC: Sí, yo creo que por eso ha habido mucha sensibilidad desde universidades, desde colegios que hemos trabajado a través de la pedagogía.

AT: Ajá.

JC: Y creo que uno de los resultados ha sido las marchas, ahora hay jóvenes que han salido. Desafortunadamente muchos han perdido su vida, pero en mi época de juventud yo nunca vi esta magnitud de marchas, ni de jóvenes interesados en la situación del país y mucho menos protestando, ni reclamando los derechos, pero pues, creo que ha sido una manera de sensibilizar la lucha de nosotras las mujeres.

AT: Entonces, cuando ustedes hacen estos talleres, una parte es cómo ustedes aprenden a hacer pintura y eso, pero también es...

JC: Transmitir.

AT: ...enseñarles a los jóvenes. Sí. Entonces, por ese sentido se podría decir que son como casi madres del país...

JC: Sí, algo así.

(Me muestra otra foto)

AT: Este fue otro trabajo que hicieron con una chica que vino del exterior.

JC: Una obra de... creo que fue una obra de teatro que presentaron por allá en Canadá y... iban saliendo unas fotos en orquídeas. Eso disque muy lindo, pero pues eso se estrenó... una ópera, fue una ópera en Canadá donde salió los rostros de los chicos. Por aquí debe haber más fotos, y los rostros de las madres.

AT: ¿Y la ópera fue sobre los falsos positivos?

JC: Me imagino que sí, eso lo estrenaron allá y nunca tuvimos más contacto.

AT: Interesante.

¿Cuál ha sido el proyecto artístico más fuerte o que más impacto, sea personal o sea político, ha tenido?

JC: Yo creo que, personal, el de habernos enterrado en la tierra, obviamente todos lo vivieron de distinta manera, pero, en lo personal, el haber sentido todas esas paladas de tierra cómo caían encima mío me transportó a esa fosa común donde encontrar a mi hermano y sentí cada palada que le cayó a él encima. Fue un impacto duro, pero fue como ese interactuar con

la tierra que es la que da la vida, que, en el momento de quitarme todo ese peso de encima, fue como haber brotado con esas energías de seguir luchando, por limpiar el nombre de él, demostrar que no era guerrillero.

Creo que fue ese uno, y otro fue el de estar acostadas ahorita en esas siluetas donde nos pintaron. Haber hecho esa tarea creo que fue de un buen impacto.

AT: Político también, me imagino. Por lo menos la opinión pública tuvo que verlo. ¿Y en este momento cuál es la lucha principal?

JC: Ahora, la meta específica es seguir mostrando que esto fue algo macabro, lo que hizo el estado con la población civil, que no han sido solo esos 6 mil 402 que reportó la JEP, que son más de 10 mil casos porque así lo estamos demostrando. Y poder mostrar la dimensión de este acto tan macabro que venía cometiendo el ejército.

AT: ¿De dónde sale la cifra de más de 10 mil?

JC: Nosotros en un comienzo cuando se habló de los 19 jóvenes de Suacha, luego salieron casos como el de Bogotá, como el de mi hermano, que el de mi hermano está con otro muchacho; y empezaron a salir en varios sitios de aquí de Bogotá, varias localidades. Luego, conocimos en varias ciudades, supimos que esto fue a lo largo y ancho del país y hemos seguido trabajando con organizaciones que llevan varios de los casos y que después de estos reportes de la JEP se sigue presentando casos que no han sido denunciados.

Entonces, con total seguridad podemos decir que son más de diez mil casos.

AT: Esa es una cifra muy fuerte.

JC: Muy fuerte. Si la dimensión de lo que se hizo ahorita con esas siluetas de 6 mil 402, que creo que no nos alcanzaría la ciudad para dibujar todas las siluetas de la magnitud de este acto tan macabro.



Deisy Álvarez, hablando con Karen Bermúdez en Suacha en 2021. La discusión ocurrió en la casa de Deisy, donde hablamos del aumento del miedo a la policía que se siente en el barrio, de la lucha contra la impunidad y de la falta de respuestas de la alcaldía. En ese momento, habían pasado 11 meses desde que el hijo de 15 años de Deisy, Duván Mateo, murió por un disparo del ESMAD en una protesta. Pero su memoria sigue viva, y su historia se ha movilizado en búsqueda de justicia y paz.



Afiche del rostro de Duván Mateo en la sala de Deisy .



Deisy, el día de esta entrevista. Al fondo, se ven fotos de su hijo, Duván Mateo. Duván Mateo era el hijo más joven de Deisy. Estaba en octavo en el Colegio Distrital Buenos Aires. Le gustaba coleccionar tarjetas de Goku y jugar con sus hermanos.



Mural en frente de la casa de Deisy⁷⁵

⁷⁵La galería fotográfica que acompaña este trabajo es obra igualmente de su autora, Adelaida Tamayo.

En julio de 2021, tuve esta conversación con Deisy Álvarez, madre de Duván Mateo Aldana, junto con su vecina y amiga mía, Karen Bermúdez:

Deisy Álvarez (DA): Resulta que, a base de lo que pasa, yo creo que usted [Karen] sabe, aquí hicieron unos albergues... allí hay un albergue que en conmemoración a mi hijo le pusieron Teo Aldana. Queda allí arribita... Porque pues uno se encuentra de todo lo bueno, lo malo, la necesidad, todo... yo pertenezco ahí al Comité Humanitario, es ahí donde estoy trabajando en la parte de derechos humanos, en lo mío...

Ahorita estamos formando un grupo para trabajar en pro de la comunidad. Uno de esos ejercicios quiere buscar el patrocinio para formar el comedor comunitario.

Por la pandemia, hay niños que en su situación no pueden seguir estudiando virtualmente. Ahorita la actividad económica se está volviendo a levantar, pero hay mucho desempleo todavía, entonces hay muchos ejercicios de seguir trabajando, pero con los niños de la comunidad.

Karen Bermúdez (KB): Pero me alegra mucho escucharte y saber que estás en la lucha y que sigues aquí en la comunidad. Porque también he escuchado que la gente como por el dolor, o digamos lo que pasa con los vecinos [la han insultado]. ¿Pero es que usted qué dice?

DA: Mire, yo le voy a decir algo. La indiferencia de la comunidad, sin querer, lo golpea a uno. Entonces, yo a veces digo: ¿Será que ellos no se ponen en la posición de uno...?

KB: Que pudo ser su hijo, su hermano, su...

DA: ¿...o será que...? No sé si hubiera sido una persona, ¿cómo hubiera sido yo con esa persona? Uno se pregunta muchas cosas.

AT: Cuéntame más...

DA: A mí me ha pasado mucho que la gente dice: ¿Cómo está, cómo se siente, usted sí come?, para llevar el duelo. Y otras personas dicen: ¿Y qué le ha dicho el alcalde? Pero su hijo, ese lo tienen que pagar. ¿Y su hijo qué hacía allá? Son preguntas que usted como que... Hubo un tiempo, no me lo va a creer, en que yo me encerré aquí, yo no quería que nadie me hablara, nada nada nada nada. Porque las actitudes de las personas a veces lo encierran a uno, como que, en lugar de mirarme, como que en vez de: ¿Qué podemos hacer para ayudar? Como que dicen: Ahí su hijo también estaba tirando piedra... Abro desde que una piedra no compara a una bala.

KB/AT: Claro. Nunca.

DA: Olvídese. Una comunidad con necesidad nunca se compara a la violencia que ellos hicieron a la comunidad.

AT: El poder del estado nunca compara.

DA: Exacto. ¿Si me entiende? ¿Estos policías qué piensan el día que lo condenen por un homicidio, qué piensan haberse tirado la carrera tan pendejamente? En cambio, uno queda pues luchando la vida, sobreviviendo porque pues uno no vive, uno sobrevive. Entonces, vea la diferencia tan grande.

Pero pues la mentalidad de ellos también es que están preparados para matar, coger un arma y matar y ya. Yo no sé ellos en qué piensan en el momento... ¿Si han visto todos esos videos tan violentos? Yo digo dios mío. ¿Qué les pasa? ¿Por qué lo hacen?

AT: Les quitan la humanidad, yo creo...

KB: Se vuelven como una máquina, como máquina simplemente reciben órdenes y ya. Como que no tienen un criterio, de decir: Bueno, me mandaron, pero no lo hago. ¿O sea, por qué no dicen que no? Y era lo que yo te decía ayer, el tema de policía es que uno no se siente protegido. En mi caso. Yo no me siento protegida. O sea, los veo y me da miedo.

AT/DA: A mí me pasa lo mismo. A mí también.

DA: Pero en esos momentos, cuando ellos entierran su vida, uno dice: ¿Cómo? Ahorita tantos muertos y tan abusivos como son. Uno dice: Dios mío, ¿qué les pasa?

KB: Sí. Y cuando hay justicia es una justicia que, a uno, como que le duele más. ¿No?

Entonces digamos escuchando, creo que fue cuando mataron a Javier Ordoñez, uy, que eso fue indignante para todos. Eso fue muy duro. Uno ver esas imágenes y que no hicieran nada, como que no pasa nada. Y los policías como si nada, Adelaida. Y digamos, bueno, ellos, los dos policías... pero también la fuerza en general no respondió.

AT: Bueno, si hasta el alcalde no respondió...

KB: Todo un país lo ve, y sale el presidente con vestido de policía. Eso le duele a uno.

DA: Sí, entonces yo digo ... bueno, no es conocido mío. Cómo será pues a las familias de los que están afectados.

Como si no valiera nada la vida, si me entiendes. Y como que antes los condecoran. Eso es lo que hace a uno cogerles más rencor a ellos. Uno lo que quiere es estar protegido.

La imagen de Dylan Cruz ya es bastante conocida.

KB: Y la idea es esa, visibilizar para que todo el mundo lo sepa. A nivel internacional, hacer muchísima presión. Ahorita en Cali, la gente subía un video de la policía o algo, y lo que hacían era etiquetar a los derechos humanos. Mucho, y mira, aquí están. Sea como sea, que el mundo sepa lo que pasa.

DA: La idea ahorita es hacer prensa. Es mejor la prensa internacional. O internacional, o independientes.

Colaboradores



Alba Lara Granero (El Pedernoso, España): Escritora y filóloga. Graduada del M. A. en escritura creativa de la Universidad de Iowa, sus ensayos han sido publicados en *Iowa Literaria*, *El País*, *El Estado Mental* y *Literal* entre otras revistas. Actualmente es candidata a doctora por Brown University.



Ricardo Vázquez (Santa Clara, Cuba): Doctor en Lenguas y literaturas hispánicas por la Universidad de Pittsburgh y Máster en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de La Habana. Profesor Asistente del departamento de Lenguas Modernas y Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Salisbury, Maryland, y codirector del programa de pregrado de Estudios Latinoamericanos de este centro. Especialista en estudios sonoros, literaturas latinoamericanas y humanidades digitales. Es autor de *La Unión espirituana: periodismo y relaciones raciales* y *La casa de los espejos: discurso e identidad en Paradiso*. Ha trabajado en varias editoriales cubanas, y también para las revistas *Variaciones Borges* y *Revista Iberoamericana*. Su más reciente trabajo editorial es la antología *Vidas escandalosas. Antología de la diversidad sexual en textos literarios latinoamericanos de 1850 a 1950*, junto a Daniel Balderston y Claudia Salazar Jiménez.



Melanie Pérez Ortiz (Puerto Rico): Tiene un doctorado en Literaturas Latinoamericana y Puertorriqueña Contemporáneas de la Universidad de Stanford, en California, y es Catedrática del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras. Ha ofrecido cursos en calidad de docente invitada en la Universidad de Guanajuato, en México, y la Fondazione Università di Mantova, en Italia. Tiene publicados, sobre literatura puertorriqueña actual, *La revolución de las apetencias* (Callejón 2021), *Palabras encontradas* (Callejón, 2008), una muestra de poetas novísimos titulada *Los prosaicos dioses de hoy* (La Secta de los Perros, 2014). También publicó el poemario *Catálogo de cuerpos* (Travalis, 2014) y una crónica sobre distintos viajes a Cuba llamada *Espejos* (La Secta de los Perros, 2015). Editó el número de la revista *La Torre* (2015), dedicado a la ciencia ficción del Caribe. Fue Fellow del Faculty Resource Network en la Universidad de Nueva York, productora y animadora de dos programas en Radio Universidad titulados *En su tinta* y *Palabras encontradas*. Fue parte del grupo de trabajo que creó el área de énfasis en Escritura Creativa del Programa en Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades. Además, ha organizado junto a otros colegas los Congresos de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica que se celebran desde la UPRRP (2014, 2015, 2019, 2023). Ha leído poesía en el Museo de Arte de Puerto Rico (2020), en Alto al Cabro (2017), en La Junta (2017) y otros. Se especializa en historia intelectual con un enfoque en estudios culturales y esfera pública.



Juan Carlos Rodríguez (Trujillo Alto, Puerto Rico): Recibió el premio de poesía joven Olga Nolla 2004 por una selección de su primer libro *Rehén de otro reino* (2008). Otros libros suyos son *Campo minado* (2016) y "La rareza del aire" (inédito). Ha sido miembro editorial de las revistas *Hotel Abismo* y *La Habana elegante*. Es gestor del espacio digital de poesía *Distrópika*, junto a Margarita Pintado y Ángel Díaz. Se enfoca en la fotografía callejera y documental. Explora el performance de lo político. Con su cámara, ha acompañado varios movimientos y creado archivos personales de imágenes sobre la lucha de Vieques, las protestas contra Ricky Rossello y las celebradas en Atlanta por el asesinato de George Floyd. Sus piezas han sido exhibidas en las muestras colectivas *PhotoBuckhead* (Buckhead Library, 2020), *Endless Summer* (Atlanta Photography Group Gallery, 2021) y *Postcard from Here* (Atlanta Photography Group Gallery, 2022). Es gestor del proyecto de humanidades digitales *Vieques Struggle*, un archivo de videos que contiene testimonios de los protagonistas de la lucha de la isla homónima contra la presencia militar de la marina de guerra de los Estados Unidos. Actualmente está produciendo un documental personal, titulado "Vieques: archivo vivo", acerca de las luchas de la Isla Nena en tres periodos: 1998-1999, 2003-2004 y 2017 hasta el presente. Es profesor asociado de español y fue director de estudios graduados en la Escuela de Lenguas Modernas del Instituto Tecnológico de Georgia. Vinculado a cuestiones de cultura y sustentabilidad, dirige el Atlanta Global Studies Center, y es el director fundador del *Global Media Fest*, un festival realizado en Georgia Tech. Ha coeditado las colecciones de ensayos académicos *New Documentaries in Latin America* (Palgrave, 2014) y *Digital Humanities in Latin America* (UPF, 2020), así como la serie de libros *Reframing Media, Technology, and Culture in Latin/o America*, de la Universidad de Florida.



Nara Mansur Cao (La Habana, Cuba): Poeta, dramaturga, crítica teatral. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires. Ha preparado la antología "Siete poetas cubanas", de próxima aparición en Argentina. Es autora de *Tres lindas cubanas. Un romance de entreguerras* (2022), *Arpegio* (2019), *El trajecito rosa* (2018), *Régimen de afectos* (2015), *Manualidades* (2012, Premio Nacional de Poesía Nicolás Guillén y Premio de la Crítica Literaria en Cuba); *Un ejercicio al aire libre* (2004), *Mañana es cuando estoy despierta* (2000, Premio Pinos Nuevos); *Chesterfield sofá capitoné* (2016) y *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro* (2009, Premio de la Crítica Literaria en Cuba), que incluye sus materiales escénicos *Charlotte Corday. Poema dramático* (Finalista Premio de Dramaturgia Innovadora. I Festival Escena Contemporánea, Madrid, 2002), *Ignacio & María, Educación sentimental* y *Venus y el albañil*. Su relato "¿Por qué hablamos de amor siempre?" obtuvo el Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar. Como investigadora preparó la selección y estudio crítico al teatro de Virgilio Piñera (Colihue, 2014) y sendas introducciones a los teatros completos de Iván Turguénev y Antón Chéjov (2015).



Soleida Ríos (Santiago de Cuba): Empeñada desde hace más de 30 años en la creación de un nutrido Archivo de Sueños, ha dado a la publicación los dos primeros tomos (*El libro de los sueños*, 1999, y *Antes del mediodía. Memoria del sueño*, 2011). Entre sus obras transgenéricas destacan además: *El libro roto* (Ediciones Unión, 1995 y La Palma, Madrid, 2002), *El texto sucio* (Ediciones Unión, 1999/ *The Dirty Text*, Kenning Editions, EE. UU., 2018), *Libro cero* (Editorial Letras Cubanas, 1998/ Casa Vacía, 2020), *Secadero* (Ediciones Unión, 2009), *Escritos al revés* (Editorial Letras Cubanas, 2009 y 2011, Premio de la Crítica Literaria en Cuba 2010), *Estrías* (Editorial Letras Cubanas, 2013 y 2015, Premio Nacional de Poesía Nicolás Guillén, Premio de la Crítica Literaria en Cuba), *A wa nilé* (Editorial Letras Cubanas, 2017), *¿Libro, puerta o garabato?* (literatura para niños y adolescentes, Sur Ediciones de la UNEAC, 2018), *26 tao* (alfabeto, Ediciones Matanzas, Cuba, 2020/ La Impresora, Puerto Rico, 2023) y *26 tao. Bestiario* (Ediciones Santiago, 2022). Recogen parte de su obra las antologías: *Fuga, una antología personal*, (Ediciones Unión, La Habana, 2004), *Aquí pongamos un silencio* (Ediciones San Librario, Bogotá 2009), *Bocacega* (Galería Estupefacta, bilingüe, Editorial Lumme, São Paulo, 2017/ Ediciones Aguadulce Puerto Rico, 2019). Publicó además *Poesía infiel. Jóvenes poetas cubanas* (Editora Abril, 1989) y *El retrato ovalado*, libro experimental con otras 34 autoras (Editorial Thesaurus, Brasil, 2012/ Ediciones Unión, La Habana, 2015/ Winngs Press, Texas, EE. UU., 2018, con traducción de Margaret Randall).



Demián Rabilero (Santiago de Cuba): Poeta y realizador audiovisual. Graduado de Derecho por la Universidad de Oriente. Ha publicado *Todas las despedidas del mundo* y *El hombre invisible* (ambas por Ediciones Santiago, 2004/ 2013), y el *plquette* Tensó (2021, Galicia), en colaboración con Branca Novoneyra. Con *Palabra de suicida* obtuvo la Beca Dador y el accésit del concurso José María Heredia. Dirige el Museo de la Imagen y el Sonido, ubicado en su ciudad, donde consuetudinariamente anima la peña Jueves de estaciones, promocionando música, literatura y filmografía de hoy y de ayer, de Cuba y del orbe.



Omar Pérez (La Habana, Cuba): Poeta.



Ignacio Iriarte (Mar del Plata, Argentina): Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la Universidad Nacional de Mar del Plata donde imparte Literatura y cultura latinoamericanas I. Sus investigaciones se centran en la literatura latinoamericana y cubana de los siglos XX y XXI, enfocándose especialmente en la isla. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* y, como editor, *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana*. Ha publicado, además, numerosos artículos en revistas especializadas. Es coeditor del sitio *Caja de resonancia* y editor de la revista *El jardín de los poetas*.



Aunque nació en la isla de Cuba a mediados de los años 50 del pasado siglo, **Chitti Baon Attaya** lleva en sus genes información de varias latitudes y de varios estratos sociales, algo muy común en estos lares. Estudió y ejerce un par de carreras universitarias, y ya se alista para emprender la tercera. Aun así, escribir es su oficio *sine qua non*: el de los retos, los vuelos, las angustias y el placer; el oficio que le permite guardar en el seno de las palabras la fusión entre lo vivido y lo soñado. Ah, y falta algo: para la nacida en un pueblo y la viajera feliz por varios continentes, siempre La Habana fue el lugar donde echó el ancla con mayor sosiego, digamos que La Habana ha sido “su” centro del mundo, pero recién descubrió que navegar también implica convertir en brújula el propio instinto.



Sophia Marina (EE. UU.) is a Latinx poet from the Texas border. Her poetry can be found or is forthcoming in *4x4*, *Annotations*, *Variante Literature*, *Ghost City Review*, and *blush*. She is currently pursuing her MFA in Poetry at Brown University.



Marta Jazmín García (Puerto Rico): Ha publicado los poemarios *Luz fugitiva*, galardonado por Ediciones Callejón en 2014; *El único refugio son los párpados* (El Taller Blanco ediciones, Colombia, 2020) y *El sitio del relámpago* (Ediciones Alayubia, San Juan, 2021). Sus poemas han sido traducidos parcialmente al francés, italiano, portugués y papiamentu. Posee un doctorado en Filología Hispánica de la Universidad Complutense de Madrid, con especialidad en poesía española contemporánea. Ofrece cursos de literatura y escritura creativa a nivel universitario. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales como *La raíz Invertida*, *Descontexto*, *Distrópika*, *La pequeña*, *Nueva York Poetry Review*, *El Cautivo*, *Círculo de Poesía*, *Ping Pong*, *Fracas*; y su obra ha sido reseñada en espacios como el periódico *El País*, las revistas *Otro Lunes*, *Latin American Literature Today*, entre otros. Figura entre los escritores galardonados con la beca *Letras boricuas*, que otorga The Andrew W. Mellon Foundation junto con la Fundación Flamboyán, segunda cohorte, 2022.



Adelaida Tamayo (Bogotá, Colombia): Candidata a Doctora en Antropología. Su investigación está enfocada en la narrativa de mujeres sobre el conflicto en Colombia. Utiliza métodos visuales para comprender historias de conflicto contadas desde abajo. Esto ha implicado proyectos comunitarios de pintura mural, fotografía colaborativa, entrevistas etnográficas y participación en protestas en solidaridad con madres activistas que resisten contra la violencia estatal en ese país. Antes de empezar sus estudios doctorales, trabajó en Arte Sin Fronteras en Bogotá (FASF), Human Rights Watch, Her Justice y Planned Parenthood.



Damian Deamici (Argentina): Candidato a Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Connecticut, donde imparte clases de español y producción cultural latinoamericana. Se recibió de una maestría de la misma institución y es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, Argentina. Su trabajo explora la relación de proyectos editoriales autogestionados con el mercado literario transnacional durante los años 60 en Cuba y Argentina. Ha presentado su investigación en conferencias regionales e internacionales, y ha publicado artículos en *Chasqui* y *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*.



Miriam Botanz Guimerá (La Laguna, Tenerife, Islas Canarias): Licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Barcelona (2004). En sus inicios como antropóloga realizó tres investigaciones sobre Las Danzas Rituales de Granadilla de Abona (en el sur de la isla de Tenerife), tras lo cual se difundió un libro y sendos documentales sobre cada baile (2010). Actualmente, se involucra en varios proyectos como *freelance*, donde destaca el uso de herramientas etnográficas en el trabajo de campo. Los más recientes tienen en común la relación de las personas agricultoras con el medio rural en cuanto a perspectiva de género, la creación de un mercadillo agrícola, los grupos de consumo, entre otros rasgos. Vive su profesión con suma entrega y pasión, inmersa en los trabajos de campo de primera mano, conociendo a los sujetos personalmente, compartiendo y aprendiendo de las vivencias y las sabidurías de los informantes.

Equipo editorial



Eilyn Lombard: Soy madre de Alejandra y Reina Lucía. Actualmente estoy en el programa de doctorado del Departamento de Literatura, Cultura y Lenguaje de la Universidad de Connecticut, donde investigo la poesía latinoamericana y caribeña que ha sido escrita en regímenes autoritarios acerca de la ciudad/el espacio. He publicado los cuadernos de poesía *tres veces* (2023), *Días de pelea* (2023), *Bienvenido a Facebook* (2022), *Las tierras rojas* (2019), *Todas las diosas fatigadas* (2011) y *Suelen ser frágiles las muchachas sobre el puente* (2005). A veces, encuentro estaciones en suelenserfragiles.com



Jamila Medina Ríos (Holguín, Cuba): Soy un @uncieloazulyunredondel. Aprendí a nadar en El Cairo y a montar bicicleta en Báguanos. Anido en libros como transmigraciones: *Huecos de araña*, *Primaveras cortadas*, *Del corazón de la col y otras mentiras*, *Anémona*, *País de la siguaraya*, *2 Times!* *Ratas en la alta noche*, *Escritos en servilletas de papel/ Diseminaciones de Calvert Casey*. Máster en Lingüística por la Universidad de La Habana, con una tesis sobre la desautomatización de la retórica revolucionaria en Nara Mansur. Vecinada en Providence, entre puentes y ríos, proyecto mi doctorado sobre la reencarnación del corpus mambí en las artes y las letras cubanas. Sueño con pararme de cabeza y con volar en un deltaplano. Por tatuajes: Cuba y un armadillo. Mi azimut gira al Sur.



Vialcary Crisóstomo Tejada: Soy profesora de Literatura Comparada y Español en University of Rochester. Mi investigación se enfoca en movimientos feministas negros en el Caribe, particularmente, sobre el trabajo político y epistémico de colectivos afrofeministas decoloniales en Puerto Rico, Haití y República Dominicana. He publicado ensayos en diversas revistas latinoamericanas y estadounidenses.



Roseli Rojo: Soy Profesora Asistente de Estudios del Caribe en la Universidad Estatal de Nueva York en Oswego. Mis textos han sido publicados en *Hispanic Review*, *Decimonónica*, *Journal of Nineteenth-Century Hispanic Cultural Production*, *LL Journal* y *Cine Cubano*. Con *Contar Abya Yala a los niños* gané el premio Pinos Nuevos 2019 en la categoría de ensayo. Actualmente, estoy trabajando en mi libro "Distressing Bodies in Colonial Times: Technologies of Race and Gender in Cuba", donde exploro la representación y la agencia de las mujeres y los afrodescendientes en el Caribe.



Alejandro Cañer (Cienfuegos, Cuba). Artista gráfico y diseñador escénico. Desde un punto de vista formal, su obra remite al universo de las claves clásicas de la gráfica cubana contemporánea. Temáticamente, destaca por la carnavalización y la (des)politización del cuerpo, sin menoscabo de su obra gráfica, donde el conceptualismo lucha de modo permanente con el minimalismo y la estridencia de unas paletas muy cercanas al *pop*. A sus piezas se asocian temáticas de posicionamiento *queer* en escenas heteropatriarcales y de censura. Ha trabajado con importantes compañías como Teatro El Público, y ha sido diseñador de campañas como la Semana de la Cultura Italiana en La Habana. Es el creador de la imagen de *Candela Review* desde su tercer número.



Annalis Castillo Seguí (Camagüey, Cuba,). Licenciada en Estudios Socioculturales. En la última década ha ejercido como editora y diseñadora para *Ácana*, *Unión*, *Sur Editores*, *CubaPoesía*. Egresada del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Ha publicado los libros para niños *La princesa Invierno* (D'McPherson Editorial S. A., Panamá, 2019), *Sofie* y *Pescadores de estrellas* (ambos por Editorial Ácana, Cuba, 2020). Como creadora del diseño de nuestros dos primeros números, trabajó junto a las coeditoras de *Candela Review* desde su fundación.

Candela Review

