

Revista literaria

# lanoria



No. 10 SANTIAGO DE CUBA 2016

Y mañana, como un asno de noria,  
el retorno canalla y sombrío,  
doblar la cabeza y escribir:  
*Al juzgado,*  
con los ojos aún llenos de lumbres,  
sobre un mar amatista encantados.

REGINO E. BOTI



Revista literaria semestral no. 10  
Centro Provincial del Libro y la Literatura  
Santiago de Cuba, 2016  
Coauspiciada por la Asociación Hermanos Saíz

José Ramón Sánchez (Edición)  
Oscar Cruz (Edición)  
Gabriel Cascante (Diseño)

**Consejo de redacción:**

Reina María Rodríguez  
Javier L. Mora  
Jamila Medina Ríos  
Jorge E. Lage  
Ahmel Echevarría

**Encuadernación:**

Equipo de Ediciones Santiago

**Redacción:**

Centro de Promoción Literaria "José Soler Puig"  
Enramadas no. 356 e/ Carnicería y San Félix  
Santiago de Cuba  
Teléfonos: (53)(22) 62 5907 / 62 8096-97-98  
Correo electrónico: oscaroilan@gmail.com  
marabuzalo3@gmail.com

ISSN: 2077-8422

**C. D. Wright / Katherine M.  
Hedeem y Víctor Rodríguez  
Núñez** 2

**Nathaniel Mackey; Susan  
Schultz; Glenn Mott; Charles  
Bernstein y Hank Lazer /  
Omar Pérez** 7

**Daniel Borzutzky / Valerie  
Mejer Caso y Josefa González  
Altamirano** 22

**Rafael Rojas** 29

**Frank Báez** 37

**Didier Bourda / Oscar Cruz** 39

**Ana Pérez Cañamares** 43

**José Ramón Sánchez** 45

**Soleida Ríos** 48

**Víctor Hugo Martínez Bravo** 51

**Índice general de la revista  
la noria** 65

**C. D. Wright**  
(Arkansas, 1949- Rhode Island, 2016)

Traducción: Katherine M. Hedeem  
(Salem, 1971)  
y Víctor Rodríguez Núñez  
(La Habana, 1955)

## **De Una con Otros (fragmentos)**

[...] EL REVERENDÍSIMO PILLOW [en la iglesia bautista Bedside]: La herida causada por la dura mentira de la desigualdad es incalificable, es irremediable, puede ser insuperable. Y muy muy profunda. A ningún sentimiento encontrado se le puede permitir ganar terreno. Me entiendes.

En aquel entonces, en caso de lluvia, mentiría si no te lo dijera —mejor no pararse bajo el alero amplio de ciertas tiendas ni [en el calor implacable] tomar agua de un dispensador ni pedir bagre [en Saturday's]. Ni se te ocurra solicitar un trabajo en la refresquería [en Harmon's] ni jugar al dominó [en el Club de Veteranos].

En aquel entonces no habiésemos podido tener esta conversación. Entiendes lo que te quiero decir.

En aquel entonces no habría estado de este lado del pueblo a menos que empujara un cortador de césped o una carretilla, me dijo el maestro [jubilado] tomándose una Coca-Cola grande en KFC; aun así, en aquel entonces, no estaría aquí, cuando el sol se pusiera.

[¿Hasta dónde tenía que caminar un hombre solo para hacer aguas, en aquel entonces?]

El río es retenido por  
el lago: más allá del lago el río  
entra en las tierras bajas, serpentea  
entre los cipreses y los sauces. Y el mismo  
aire, nublado o despejado, removido  
de humo o polvo o malatión,  
si tú me entiendes, no debe

ser interpretado como indivisible. No más  
 que la sangre. Hay sangre negra  
 y sangre blanca. Hay aire negro  
 y aire blanco; esto incluye  
 el aire de las llantas que revientan  
 en la autopista entre el pueblo y  
 el río, el aire que acribilla a los niños  
 cuando una fumigadora de cultivos zumba  
 por el jardín escolar, el aire que ruge  
 desde el coro de las batas  
 cuando el Reverendísimo Pillow  
 pide: Siéntense, y hasta el aire sacado a puñetazos  
 de la mandíbula del campeón, nacido  
 a diecisiete millas al oeste, en Sand Sough,  
 cuando recibió ese golpe fantasma  
 el año en que empezó una tanda  
 personal de problemas.  
 Hoy, Gentil Lector,  
 el sermón una vez más: “La segregación  
 después de la muerte”. *Chubascos por la mañana.*  
*Esa amenaza que dicen se mueve hacia el este.*  
 El palo del alguacil dice: No ahora. No.  
 De ninguna manera. Ni nunca. Las mentes  
 de los niños dicen: nunca vacilar. El aire  
 abanicado por un rebaño de manos en la vieja  
 funeraria donde convocaban las reuniones  
 [porque la Señora Oliver  
 era propietaria libre de deudas], y  
 ese mismísimo aire, santificado  
 y condenado, desgarrado del racismo, y que  
 se filtra hacia arriba hasta la tierra misma,  
 que en estos lares es más rica que Elvis,  
 y allí arriba en la Cresta lo llaman *loess*  
 [pronunciado “luss”], una cosa indispueta, volada por el viento.  
 Aquí Hemingway escribió algo  
 de *Adiós a las armas*, sobre la Cresta  
 [cuando estaba casado con Pauline]. Donde  
 el alcalde de Memphis se mudó después de su  
 término malogrado. Después de que mataron  
 al soñador y empezaron a matar  
 el sueño. Una vez un reino undulante  
 de duraznos Elberta y Early Wheeler.

El aire caliente que poda  
 terrones con  
 cada golpe del azadón [Dyess Colony]  
 del muchacho arrendatario cuando  
 el muchacho no tenía ni la menor idea  
 de convertirse en el Hombre de Negro.  
 Al Green vino de aquí;  
 Sonny Liston, el 12 de 13 chamacos,  
 [algunos dicen el 24 de 25]  
 nacido a 17 millas hacia el oeste,  
 en Sand Slough. La cabeza endurecida  
 con palos de nogal americano. [Y Scott Bond,  
 que nació esclavo y se hizo millonario.  
 Compró una gavilla de fincas  
 alrededor de Big Tree. Cultivó papas.  
 Cuando el precio subió,  
 plantó algodón. Compró gravilla. Derribó  
 su propia madera. Un individuo de comprar y vender.  
 Cuando miras bien la foto, no  
 se puede determinar si es blanco  
 o negro. Solo sabes que era un tipo  
 bien arreglado y bizco]. Y el Zorro Plateado  
 empezó en Colt.  
 Mayormente hombres que iban para arriba y después para abajo.  
 [Menos el Señor Bond, iba en una  
 sola dirección cuando se trataba  
 de hacer dinero.]

[...]

ENTRE SUS PERTENENCIAS, una carta empapada de bourbon:

Querida Callie:

Esta abuela tuya es una empalagosa y tú no. Estoy orgullosa de que estudies cálculo.  
 Solo Euclides ha contemplado la belleza desnuda.

Bueno, hay una cosa que pasó que quiero que sepas. Un verano en Arkansas, ¿el verano de 1967? Los muchachos llegaron corriendo a casa y dijeron que habían visto un accidente y todos salimos corriendo para la calle y había un viejo que caminaba aturdido y le pregunté si necesitaba ayuda. Había un carro en la zanja y Rudy y Will, creo, dijeron que no había nadie adentro. El hombre me dijo su nombre, que se me olvida, y me pidió que llamara a la Señora Hand [una aristócrata con un ascensor en casa] y le solicitara ayuda.

Lo hice. Tomó nota, me agradeció y colgó.

Después de un mes, su hijo, un abogado prominente del pueblo, me llamó y me pidió que fuera testigo, y le dije que no había visto nada. Y me dijo: venga al tribunal de todos modos. Así que fui.

El abogado de la acusación, el fiscal, era un hombre que se llamaba Hunter Crumb. Entonces, estoy sentada en la tribuna contando lo que pasó y me referí al hombre aturdido, y me cito a mí misma:

Y el señor, perdone, se me olvida su nombre, me buscó y me pidió que llamara a la Señora Hand.

Ya tú sabes, no exagero, el fiscal se puso rojo de ira y me dijo: “¿Llamó usted señor a ese negro?”, y se puso a gritarme un buen rato. La cara en llamas, gritando. Miré al juez. Miré al Señor Hand, pero se negaron a mirarme. Por fin me dejaron bajar. Estaba golpeada.

La segunda cosa que quiero que sepas es que, a mediados de junio de 1969, Sweet Willie Wine [alias el Hombre Importado de Memphis o el Primer Ministro o el Invasor] y la Señora Oliver fueron a ver a Hunter Crumb, para presentarle los permisos adecuados para el boicot. Y diez minutos después de haberse ido de su oficina, Hunter Crumb cayó muerto de un infarto. No tengo los recortes de las noticias, pero pasó y fue como la luz eléctrica en Big Tree.

Después de eso, yo hubiera seguido a Sweet Willie Wine hasta el infierno.

+++

Poco a poco pasa de la transparencia al café;  
 el río recibe otro río cerca de su boca  
 y se une con el río poderoso al sur de Helena.  
 Castanopsis son los lirios en las zanjas [una flor bien bonita  
 para una acequia de drenaje asquerosa, verdad]. Un arco de Arkansas  
 no es un arcoíris sino un viejo puente de hierro sobre aguas turbias  
 y turbulentas. La reunión en la córnea de los rayos más tempranos  
 que ordenan una distribución totalmente distinta  
 de la luz y la sombra, yo me imaginaba a mi amiga V.:  
 ciega y capaz de poder verlo todo, casada con una docena  
 de hombres y viviendo sola, con siete niños y  
 estéril, cargando un M16 que parecía  
 un azadón, silbando por un taxi en una capital  
 fría; yo veía los campos marchitos y harapientos  
 reemplazados con las sombras azules en colinas nevadas o  
 convertidos en un ciervo a la orilla de la autopista  
 en una perla de agua dulce antes de que más sedimento  
 entrara en el río que fluía de su boca.

[Noventa y nueve de cien veces, es una serpiente rata.]

**From One with Others (a fragment)**

[...] THE VERY REVEREND PILLOW [at Bedside Baptist]: The injury that the rock-hard lie of inequality performs is unspeakable; it is irremediable, can be /insurmountable. And very very thorough. No peculiar feeling to the contrary can be permitted to gain hold. You get my meaning.// Back then, in case of rain, I would be lying if I did not say to you —you would be ill-advised to step under the generous eave of certain stores or [in the unforgiving heat] to take a drink from a cooler or even try to order catfish [at Saturday's]. And don't even think about applying for the soda jerk job [at Harmon's] or playing dominoes [at the Legion Hut.].//Back then we could not be having this conversation. You get what I'm getting at.//Back then I would not be at this end of town unless I was pushing a mower or a wheelbarrow, the teacher [retired] told me over a big Coke at the Colonel's; even at that, back then, I would not be here, if the sun was headed down.//[How far did a man have to walk just to pass his water, back then?]/The river is impounded by/the lake; below the lake the river/enters the lowlands, it slithers/through cypress and willow. And the air/itself, cloudy or clear, stirring/with smoke or dust or Malathion, /if you get my drift, must not/be construed to be indivisible. No more/than blood. There is black blood/and white blood. There is black air/and white air; this includes/the air in the tires blowing out/over the interstate between town and/river, the air that riddles the children/when a crop duster buzzes/a schoolyard, the air that bellows/from the choir of robes/when the Very Reverends/Pillow/bids, Be seated, and even the air socked/from the jaw of the champ, born/seventeen miles west, in Sand Slough, /when he took that phantom punch/the year in which this particular round/of troubles began. /Today, Gentle Reader,/the sermon once again: "Segregation /After Death." *Show-ers* in the a.m. /*The threat they say is moving from the east.*/The sheriff's club says Not now. Not nokindofhow. Not never. The children's/minds say Never waver. Air/fanned by a flock of hands in the old/funeral home where the meetings/were called [because Mrs. Oliver/owned it free and clear], and/that selfsame air, sanctified/and doomed, rent with racism, and/it percolates up from the soil itself,/which in these parts is richer than Elvis,/and up on the Ridge is called loess/[pronounced "luss"], off-color, windblown stuff./This is where Hemingway penned some/of *A Farewell to Arms*, on the Ridge/[when he was married to Pauline]. Where/the mayor of Memphis moved after/his ill-starred term. After they slew/the dreamer and began to slay/the dream. Once an undulant kingdom of Elberta and Early Wheeler peaches. /Hot air chopping/through clouds of earth with/each stroke of the tenant/boy's hoe [Dyess Colony] back/when the boy hadn't an iota/of becoming the Man in Black./Al Green hailed from here;/Sonny Liston, 12<sup>th</sup> of 13 kids,/[some say 24<sup>th</sup> of 25]/Born 17 miles west, in Sand Slough. Head hardened/on hickory sticks. [And Scott Bond, /born a slave, became a millionaire. /Bought a drove of farms/ Around Big Tree. Planted potatoes. /When the price came back up, /Planted cotton. Bought gravel. Felled/His own timber. A buy-and-sell individual. /When you look close at his picture, you/can't tell if he was white/or black. You can just tell he was a trim, /cross-eyed fellow.] And the Silver Fox, /he started out in Colt. /Mostly up-and-down kind of men. / [Except for Mr. Bond, he went in one/direction when it came around/to mak-

ing money.]/// [...] AMONG HER EFFECTS, a bourboned-up letter:/Dear Callie,/This grandmother of yours is an intoxicant and you are not. It makes me/proud that you study calculus. /Euclid alone has looked Beauty bare. /Anyway, there is one thing that happened that I want you know about. One Arkansas summer, the summer of 1967? The boys came running in the/ House and said they saw an accident and ran down the road and there was/this old man walking around in a daze and I asked if could help him. There was/a car in the ditch and Rudy and Will, I thing, said no one was in it. The man said/his name, which I forget, and asked me to call Mrs. Hand [and aristocrat whit an/elevator in her house] and ask her to send help. /I did. She took the message, thanked me and hung up./About a month later, her son, a prominent town attorney, called me up and/Asked me to be a witness, and I told him that I hadn't seen anything. And he said, come to court anyway. So I went. /The prosecutor, the D.A., was a man named Hunter Crumb. So I'm sitting in/The witness chair, telling what happened and I referred to the dazed man, and I/Quote myself:/And that gentleman, I'm sorry, I have forgotten his name, came up to me/And asked me to call Mrs. Hand. /Okay, I do not exaggerate; the D.A. got red in the face and said. "Did you/call that [N-word] a gentleman?" and went on at length yelling at me. Face on/ fire, yelling. I looked at the judge. I looked at Mr. Hand, but they would not look/at me. Finally I was allowed to step down. I was shocked. /The second thing I want you to know is that in mid-June of 1966, Sweet/Willie Wine [aka, the Man Imported from Memphis or the Prime Minister or/The Invader] and Mrs. Oliver called on Hunter Crumb, to present the proper/Permits for the boycott and minutes after they that man's office Hunter/Crumb dropped dead of a heart attack. I don't have the news accounts of that, /But it happened, and it was like electricity in Big Tree. /After that, I would have followed Sweet Willie Wine into hell. // It gradually turns from clear to coffee; /the river receives another river near its mouth/ and joins the mighty river to the south of Helena. /Yoncopin are the lilies in the ditches [pretty bloom/for a filthy drainage ditch isn't it now]. Arkansas arc/is not a rainbow but an old iron bridge over troubled/brown waters. The cornea's collection/of the earliest/rays ordering and entirely different distribution/of light and shade, I could imagine my friend V:/being blind and seeing everything, marrying a dozen/men and living alone, having seven children and/being barren, toting an M16 that looked/like a hoe, whistling down a taxi in a cold/capital; I could see the faded and ragged fields/replaced by blues shadows on hills of snow or/turning a from a stag at the edge of the interstate/ into a freshwater pearl before more sediment/ entered the river than flowed from its mouth.//[Nine try-nine times out of a hundred, it's a rat snake.]

## Cinco poetas norteamericanos\*

Traducción: Omar Pérez  
(La Habana, 1964)

\*El presente dossier fue preparado por el poeta Hank Lazer para la revista *La noria* a solicitud de sus editores.

**Nathaniel Mackey**  
(Miami, 1947)

### Étude Que Termina En “Pronto Venir” Recomenzado

– “mu” parte cientocuarentayochó –

Los árboles de botella junto al camino  
cogían sol, música de Zanzíbar  
en las bocinas. Afilado azul, afilado  
rojo,  
afilado naranja capturando el ojo. Tal  
encuentro del alma no veríamos  
recordábamos. Extraña cosa  
nos fue  
dada...Nos olisqueamos las  
ropas como si estuviéramos  
sin ropa. Arruga, raja, rajadura, sudorosa  
buda  
edad, mandato de crujiente azulidad.  
Extraña cosa nos fue dada, llevada hasta  
su *funk*. Terrena, dijo alguien, abstracta,  
si ella pudiera, se ocupara de des hacerse...  
de sí misma...

Las estrellas aguantarán dijimos, adamantinos,  
 insistentes. El pelo de Netsanet, ojos pardos, cuerpo  
 macizo, la tierra misma parecía su cintura. Nos  
 íbamos  
 proximizando sin saberlo, adhesivi-  
 dad sin fin por el través de una vana adhesión.  
 Sensación tuve de que no había un nosotros. Escolta  
 de sob-  
 ornada abscondidad. Todo menos tocar, na-  
 da sino...A un lado, el justo lado de  
 todo pensar que creí era, dirección conyugal  
 en ello  
 sostenida. Netsanet y yo, el Gemelato del Semi-  
 tono Algorítmico la nueva banda que seríamos, cada uno  
 el in-  
 cremento del otro, aumento acrecentando pronto  
 venir

•

“No te estoy claveteando”, empezamos por  
 decir, toda ignición al borde de templada distancia,  
 “No te estoy claveteando” clasificando lo suficiente. Las  
 bot-  
 ellas en las ramas del árbol de botella cogieron  
 espíritu, amarillo, rojo, naranja, verde, azul.  
 Cogimos saliva que no pudimos dejar de intercambiar,  
 jugar de otra manera aunque lo hicimos, la música  
 de  
 Zanzíbar siempre más insistente, un caleido-  
 scópico escalofrío que habríamos jurado que sería...  
 Netsanet me desvistió soñé, sueño  
 que  
 acabaría por soñar tan extendido parecía,  
 grave peso adquiriría más aun. No apenas  
 saliendo del bosque si es que salimos nos  
 a  
 visamos, dulce apretón temible, a tientas aunque  
 lo hicimos, no un tal ir hacia la luz  
 como oíamos decir, a raya el cebo del encendido cuerpo.  
 De  
 lo que hablábamos hablando lo que se nos  
 ocurriera, lo que hablamos hablando del hablar

sin hablar, aire denso de insinuación,  
 tele-  
 pática pena, que reprimenda..."No te estoy  
 claveteando", cada cual insistiendo, mi camisa ya  
 sobre la cabeza, Netsanet halándola. "No te estoy  
 clave-  
 teando", susurré, empezando a des-  
 abotonar su blusa. Soñé que nos estudiaba  
 mos, ni arruga, ni raja, ni rajadura sin  
 pro-  
 bar, probando sudores dulsalados sin adiós.  
 Las diferentes botellas coloridas eran una suerte  
 de catedral, azul, verde, naranja, roja, amarilla  
 ro-  
 ta ventana...Ventana teñida, blanca luz  
 al romperse, yacida rota, teñida hasta perder  
 nos  
 dentro

---

Huff había estado hablando, "Lo dice Huff"  
 la nueva canción en las bocinas, Zanzíbar  
 por al lado, insistente aun así, insist-  
 ente tanto más parecía. Sepultó  
 su  
 nariz en el pecho de Netsanet, manos en  
 las nalgas, olfateando Estée Lauder  
 con sudor... Flotante sin igual, cayó  
 de espaldas  
 bamboleando, quién quiere fundar iglesia ahora,  
 habló de "necesitada dulzura", habló,  
 queriéndolo así, desde su cabeza. Problema en  
 mente  
 sin traba alguna, piedra mojada de cavernosa agua,  
 el árbol de botellas se alzaba en algún patio  
 remoto,  
 puerta llena con el sol  
 de algún día

### Étude Ending “Soon Come” Rebegun

—“mu” one hundred forty-eighth part—

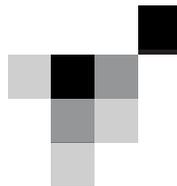
The bottle tree alongside the road/caught sunlight, music from Zanzibar was on the box. Edged blue, edged/red./edged orange caught one’s eye. No/such meeting of soul would we see/we remembered. Strange what was/given/us... We nosed around under each/other’s clothes as though without clothes/on. Crease, crevice, crack, sweating/bud- /dhahood, crackling blueness’s behest. /Strange what was given us, took to the /funk of it. Earthy someone said, abstract,/would it were able, mind ridding itself of/itself.../Stars would abide we said, adamant,/insistent, Netsanet’s hair, brown eyes, block/body, earth itself her girth it seemed. We/were/nexting unbeknown to ourselves, adhesive-/ness no end athwart adhesion to no avail./It was a sense I had there was no we. Escort/sub-/orned abscondity. All but touching, north-/ing but... Off to the side, the very side of/all thought I took it to be, conjugal address/kept /at it, Netsanet and me, the Algorithmic Sem-/itone Twintet the new band we’d be, each the/oth-/er’s increment, increase accruing soon/come

•

“I ain’t studdin’ you,” we’d each begun by/saying, cool distance’s edge all ignition,/“I ain’t studdin’ you” study enough. The/bot-/tles on the bottle tree branches caught/spirit, yellow, red, orange, green, blue./Caught spit we couldn’t wait to exchange,/play otherwise though we did, the music/from/Zanzibar all the more insistent, a kaleido-/scopic chill we’d have sworn it would be.../Netsanet undressed me I dreamt, dream/that/would end dreaming so drawn out it seemed,/grave weight it got even more. Not soon/out of the woods if ever out we warned/our-/selves, sweet grip dread grip, grope though/we did, no such going toward the light/as we’d heard about, lit body allure at bay./What/we were talking about talking out of our/heads, what we were talking about talk-/ing not talking, air thick with innuendo,/ tele-/pathic woo, what rebuke... “I ain’t studdin’/you,” we each went on insisting, shirt up/over my head, Netsanet pulling it. “I ain’t/stud-/din’ you,” I whispered, beginning to un-/button her blouse. I dreamt we studied each/other, no crease, no crack, no crevice not/test-/ed, tasted sweat salty-sweet with no goodbye. The different colored bottles were a kind/of cathedral, blue, green, orange, red, yellow/bro-/ken window... Stained window, white light/as it broke, lay broken, stain enough to lose/our-/selves/in

---

Huff had been speaking, “So Huff Say”/the new tune on the box, Zanzibar/by the wayside, insistent even so, insist-/ent all the more it seemed. He buried/his/nose in Netsanet’s bosom, hands on/her backside, smelling Estée Lauder/and sweat... Waft like no other, he fell/back/reeling, no wish to found a church now,/spoke of “needed sweetness,” spoke,/wanting it so, out of his head. Trouble in/mind/untrammelled, rock wet with cave water,/the bottle tree stood in some remote back/yard,/door filled with someday/sun



## Susan Schultz (Belleville, 1958)

(Nota: la primera oración de cada poema está tomada de *Centuries of Meditations*, de Thomas Traherne).

### 90

*Este cuerpo no es la nube, pero el pilar asumió manifestar su amor en nosotros.* Hallé un cuaderno de las primeras frases en inglés de Radhika. En él, dije la palabra, “Buda”, señalé la cabeza de Buda y ella dijo “¡boca!”. Empujó hacia mí un carrito de juguete, dijo “¡Buda!”. La “i” cambia la “o” de carro a cariño. La compasión es una máquina que suena nuestra voz, pre-lingüística y post-industrial. Dar es actuar. Tomé la caja de poliespuma en mis dos manos y la puse junto a un hombre sentado en la acera. Parecía un ritual, cual reverencia, demasiado poco y tarde y sin embargo. Si se sienta frente a un negocio, pueden arrestarlo. Si se sienta en la acera del frente de un negocio, está sujeto a ser despejado. Un sujeto es agente de una acción. En el tiempo pasado, queda discapacitado, barrido. Oh abuelo Joseph, ¿eras tú en la calle Hotel o aún das vueltas por las calles de Pittsburgh? Tu copia firmada de *Hamlet* descansa en mis estantes. Solo te conocí por las palabras de mi madre, que no fueron amables.

5 de junio de 2015

### 91

*Que sea más abundante que el mar.* Aquello que bien amasteis permanece solo como texto. Su aliento es la imagen de un sonido en una cama estrecha. Colocar un pasatiempo encima de otro no tiene sentido en este mundo, solo en su preposición. Ella estaba en la cama y yo al lado. Nos conocíamos hacía tiempo más no nuestra respiración. Este poema te amenaza con sentimientos pero yo no. Evacuar la habitación del lector, si fuera necesario, y vaciar el césped de todo aquello que no sea verde. Una anciana está sentada en una banqueta recortando la yerba con sus tijeras. Un hombre camina en chancletas por el hombro de la carretera. Dos *pit bulls* tiran de un hombre hacia delante, las traíllas enganchadas a su cinturón. Es corpulento, pero lo hemos visto hacer *split* junto a su camión. El detalle es el refugio de la memoria y su bergante. Esa es una palabra que a ella le gustaba, como limosnero.

7 de junio de 2015

## 99

*Entonces en verdad somos...un pueblo peculiar.* Un Gecko\* camina por el revés de una pantalla *shoji*, como si fuera reencarnación de sí mismo. Las familias condenan o perdonan; el bombardero expresa remordimiento. Nuestras narrativas son limpias, incluso ahí donde se inclinan y caen como puentes a medio construir. Mira atentamente la caligrafía del helecho en la palma de tu mano y no podrás herir a nadie. Es lo ordinario lo que te absuelve. Ti mismo excluye solo aquello que no puede comprender. Lo que nos distingue de él es la omisión de la “y” antes de “our” (nuestro). Buscamos signos, pero ese es un lenguaje cubierto por telarañas y moscas. No hay lector ni nada que leer, solo el misterio del alma, el suyo y el nuestro. El alma envía sus políticas en delgadas líneas pegajosas, perdonando a sus víctimas antes de comer.

\*Gecko:

(Note: opening sentence for each poem is from Thomas Traherne’s *Centuries of Meditations*)

## 90

*This body is not the cloud, but the pillar assumed to manifest his love unto us.* I found a notebook of Radhika’s early English phrases. In it, I said the word, “Buddha,” pointed out Buddha’s head, and she said “mouth!” She pushed a toy car towards me, said “Buddha!” The “e” changes “a” from car to care. Compassion’s a machine that sounds our voice, pre-linguistic and post-industrial. To hand out is to act. I took the styrofoam box in my two hands and placed it beside a man sitting on the sidewalk. It felt like ritual, like obeisance, too little too late and yet. If he sits in front of a business, he can be arrested. If he sits across the street from a business, he’s subject to a sweep. A subject is agent to an action. In the past tense, it’s disabled, swept. Oh grandfather Joseph, was that you on Hotel Street, or do you still somewhere walk the streets of Pittsburgh? Your signed copy of *Hamlet* sits on my shelves. I knew you only through my mother’s words, which were not kind.

5 june 2015

## 91

*Let it be more abundant than the sea.* What thou lovest well remains only as text. Her breath is the image of a sound on a narrow bed. To take up one sport on top of the other makes no sense in this world, only in the preposition of it. She was on the bed and I beside it. We were past knowing each another, but not our breathing. This poem threatens you with sentiment, but I do not. Evacuate the reader’s room, if need be, and empty the lawn of everything that is not green. An old woman sits on a low bench clipping grass with her scissors. A man walks the highway’s shoulder in slippers. Two pit bulls pull another man forward, leashes attached to a hook in his belt. He’s thick set, but we’ve seen him do the splits beside his truck. Detail is memory’s refuge and its scoundrel. That’s a word she liked, like eleemosynary.

7 june 2015

## 99

*Then indeed are we . . . a peculiar people.* A gecko walks across the back of a *shoji* screen, looking like the afterlife of itself. Families excoriate or forgive; the bomber expresses remorse. Our narratives are clean, even where they angle off and drop like half-built bridges. Look close enough at the calligraphy of fern on your palm and you can harm no one. It’s the ordinary that absolves us. Yourself excludes only what it cannot see through. What distinguishes us from him is the dropping of the “y” before “our.” We look for signs, but that’s a language covered by spider webs and flies. There’s no reader and nothing to be read, only soul’s mystery, his and ours. The soul sends out its politics in thin and sticky lines, forgiving its victims before it eats.

24 june 2015

## Glenn Mott

(Louisiana Purchase, 1968)

### Telemaquia

Un hombre va a colocar una pesa  
de baño en el Puente Galata y la llamará

una tienda. Un pescador es pesado con  
su captura. Abuelo de alguien.

Todavía hay vida en nosotros,  
aunque estemos sin niños.

Y habrán más como nosotros  
que dejarán la eternidad

a los otros que vienen—  
el mercader de alfombras,

voz del Azan.  
Una noche en la plaza Taksim

un hombre en sobretodo pregunta si conozco  
la torre de miel. Dije que no

sabía lo que era. Preguntó  
de dónde era yo. Dijo lo siento

tampoco soy de Estambul. Arabia Saudita.  
Quién quiere que se haga el bien yo quiero hacerlo.

Aún buscando a un hombre en la plaza  
que pudiera saber lo que quiso decir.

### Ciudad fronteriza

Sintiéndome invisible hoy.  
Todos hemos pasado por eso.

Cuán invisibles son los camareros  
chinos en el almuerzo.

Si Primo Levi puede morir,  
yo también.

Qué extraño ser escuchado  
en un tiempo de desaparición.

Haber sido visto en una vieja  
luz, comercio de los días.

Es difícil ser dejado solo  
con lo que más querías,

Descubrimiento y domicilio,  
Cómo fue vivida la invención.

El sexo de la comunicación puso  
fin a los rincones de las praderas.

Donde no había nada,  
nadie quiere.

## Junto al tranquilo lecho

Entremos perniciosos en esa buena noche  
a prestar atención sin reportar nada

olvidando el buen sueño nocturno  
parándonos para mear y escribir pensamientos

en un cuaderno. Comprendiendo con  
el celo de la gata del callejón lo necesario de

musitar coño apenas y proseguir serenamente.  
Pero quién de nosotros se callará alguna vez

y dejará que el silencio puntúe las palabras  
en contra del privado universo que se vuelve temático.

### Telemachy

A man will just set down a bathroom/ scale on the Galata Bridge and call it// a shop. A fisherman is weighed with/his catch. A grandfather to someone. // There is life in us yet, /though we are childless.//And there will be more like us /who leave eternity / to the others coming—/the rug merchant,//voice of the Azan./Across Taksim Square one night//a man in an overcoat asks if I know/honey tower? I said I didn't// know what that was. He asked/where I was from. He said sorry I'm// not from Istanbul either. Saudi Arabia. /Who wants good to be done I want to do it. //Still looking for a man in the square /who might know what he meant.

### Border town

Feeling invisible today./We've all been there. //How invisible Chinese/Waiters are at lunch. // If Primo Levi can die,/ So can I. //How strange to be heard/ In a time of disappearance,// To have been seen in an old/ light, the trade of days.// It is difficult to be left alone/ With what you most wanted,// Discovery and habitation, /How invention was lived. // The sex of communication put/ An end to dark corners on the plains. // Where there was nothing, /No one wants.

### By our quiet bed

Good night/to pay attention but report nothing// missing a good night's sleep/getting up to pee and write thoughts// into a notebook. Understanding with/the alley cat's heat the necessity of //just mouthing fuck then to go on serenely./ But who among us will ever just shut up//and let silence punctuate the words/ against it, the private universe made thematic.

## Charles Bernstein (New York, 1950)

### Cuerdo de remate

Una vez, cuando Alma Tropezona iba de viaje con Procrastinador Envidiable, señaló hacia un whiskey bar junto al camino y dijo, “Dentro, hay un poeta hablando de la forma y hablando del contenido”. El Viejo Estrambótico dijo, “¿Quién es?”. Alma Tropezona dijo, “Cuestionado una vez por la tradición y una vez por la moralidad, está condenado de inmediato”. Viejo Estrambótico dijo, “¿Quién es el que habla de la forma y habla del contenido?”. Procrastinador Envidiable replicó, “En las contradicciones, vive”.

Una vez, un Catedrático Situante preguntó al Poeta de Ritmos Estuporosos, “¿Cuál es la antigua mente estética?” El poeta respondió, “La forma colapsa en ruinas”. El catedrático preguntó, “¿Por qué la forma colapsa en ruinas?” El poeta respondió, “Mejor la formación sin forma que la forma sin formación”.

Una vez, Catedrático Examinador preguntó al Poeta Suplicado, “¿Así que has penetrado otras mentes?” “En realidad, no”, respondió el poeta. “Dime”, dijo el examinador, “¿dónde está ahora esta otra mente?” El poeta suplicado dijo, “Querido profesor, con todas sus responsabilidades, ¿cómo podría usted ir al bar a ver la Copa Mundial?” El catedrático preguntó otra vez, “Dime, ¿dónde está ahora mismo esta otra mente?” El poeta dijo, “Estimado examinador, con todas sus responsabilidades, ¿cómo podría usted ir al océano y nadar desnudo entre las olas?” El profesor preguntó una tercera vez, “Dime, ¿dónde está ahora esta otra mente?” El poeta no dijo nada por un rato, esperando que el profesor volviera. El profesor dijo, “¡El Maestro Poeta!: ¿Dónde está su penetración de otras mentes?” El Poeta Suplicado no tuvo respuesta por el momento.

El poeta viejo se dirigió a uno más joven, “Quiero decirte algo respecto a la escritura, pero tus poemas ya están llenos. Si volvemos a encontrarnos en otro momento, entonces te diré”. Después de eso, el poeta joven escribió muchas obras, sufrió extrema indiferencia pero siguió escribiendo. Unos años más tarde este poeta volvió a ver al poeta más viejo. “¿Cómo te llamas?”, el poeta más viejo, a punto de morir, preguntó alguna vez joven poeta: “Tengo un nombre pero no es un nombre ordinario”. “¿Cuál es?” preguntó el poeta viejo. “Es mis poemas”. “Tú no tienes poemas”, dijo el poeta viejo. El alguna vez joven poeta replicó de inmediato: “Es porque los poemas ya no son míos porque dices que no tengo poemas”. “No”; dijo el poeta viejo, “es porque tu nombre ya no es tuyo”.

## Marea Alta en Race Point

*para Norman Fischer*

Un comercial sin promoción.  
 Una playa sin arena.  
 Un amante sin un amor.  
 Una superficie sin exterior.  
 Un roce sin mano.  
 Una protesta sin causa.  
 Un pozo sin fondo.  
 Un agujijón sin picada.  
 Un grito sin boca  
 Un puño sin pelea.  
 Un día sin hora.  
 Un parque sin bancos.  
 Un poema sin texto.  
 Un cantante sin voz.  
 Una computadora sin memoria  
 Una cabaña sin playa.  
 Un bache sin camino.  
 Una pena sin una pérdida.  
 Un objetivo sin propósito.  
 Un ruido sin sonido.  
 Una historia sin argumento.  
 Una vela sin bote.  
 Un avión sin alas.  
 Una pluma sin tinta.  
 Un crimen sin víctima.  
 Un pecador sin pecado.  
 Un acuerdo sin términos.  
 Una especia sin sabor.  
 Un gesto sin movimiento.  
 Un espectador sin una vista.  
 Una cuesta sin curva  
 Un anhelo sin deseo  
 Un volumen sin dimensión.  
 Un Nazi sin un Judío.  
 Un cómico sin chiste.  
 Una promesa sin esperanza.  
 Un consolador sin consuelo.

La certidumbre sin estar seguro.  
 Robar sin nada robado.  
 Lo que pudo haber sido sin el fue.  
 Mishnah sin Torah.  
 El dos sin el uno.  
 Lo sedoso sin la seda.  
 Lo inevitable sin la necesidad.  
 Lógica sin inferencia.  
 Lo súbito sin cambio.  
 Un cañón sin profundidad.  
 Humo sin olor.  
 Determinación sin objetivo.  
 Gel sin cohesión.  
 Cura sin enfermedad.  
 Enfermedad sin huella.  
 Mineral sin forma.  
 Línea sin extensión.  
 Persistencia sin intención.  
 Blanco sin vacío.  
 Borde sin división.  
 Un títere sin titiritero.  
 Cumplimiento sin criterio.  
 Una decepción sin expectativa.  
 Color sin matiz.  
 Idea sin contenido.  
 Pena sin final.

### **Drambuie\***

No en tren, ni a pie, no  
 bajo la radiante flota estelar  
 no por el bosque ni  
 junto al vacilante encanto  
 de la vela, vine a ti  
 o te perdí, sino por mi propio  
 alocado tropezar.

\*Licor

## Doggone Sane

Once, when Stumbling Soul was traveling with Envable Procrastinator, she pointed out a whiskey bar beside the road and said, "Inside, there's a poet talking of the form and talking of the content". Old Geezer said, "Who is it?". Stumbling Soul said, "Questioned once by tradition and once by morality, he's immediately doomed". Old Geezer said, "Who is it that's talking of the form and talking of the content?". Envable Procrastinator replied, "In contradictions, he lives".// Once, a Situating Scholar asked the Poet of Stuporous Rhythms, "What is the old aesthetic mind?". The poet answered, "The form collapses in ruins". The scholar asked, "Why does the form collapse in ruins?". The poet answered, "Better forming without form than form without forming".//Once, the Examining Scholar asked the Supplicated Poet, "So, you've penetrated other minds?". "Not really", the poet answered. "Tell me", said the examiner, "where's this other mind now?". The supplicated poet said, "Dear teacher, with all your responsibilities, how could you go to the bar to watch the World Cup?". The scholar again asked, "Tell me, where's this other mind right now?". The poet said, "Esteemed examiner, with all your responsibilities, how could you go to the ocean to swim naked in the waves?". The teacher asked a third time, "Tell me, where's this other mind now?". The poet said nothing for a while, waiting for the teacher to return. The teacher said, "The Master Poet!: Where is his penetration of other minds?". The Supplicated Poet had no response for the time being.// The old poet addressed a younger one, "I want to tell you something about writing, but your poems are already full. If we meet at a later time, I will tell you then". Thereafter, the younger poet wrote many works, suffered extreme neglect, but kept on writing. Some years later this poet saw the older poet again. "What is your name?" the older poet, near death, asked the once younger poet. "I have a name, but it's not an ordinary name". "What is it?", asked the old poet. "It's my poems". "You have no poems", said the old poet. The once younger poet immediately replied, "It's because the poems are no longer mine that you say I have none". "No", said the old poet "it's because your name is no longer yours".

## Drambuie

Not by train, nor by foot, not/By starlight's fleet of beams/Not by way of forest nor/ By candlelight's flickering/Charm, did I come to you/Or lose you, but by my own/Wild stumbling.

## High Tide at Race Point

*for Norman Fischer*

A commercial with no pitch./A beach without sand./A lover without a love./A surface without an exterior./A touch without a hand./A protest without a cause./A well without a bottom./A sting without a bite./A scream without a mouth./A fist without a fight./A day without an hour./A park with no benches./A poem without a text./A singer with no voice./A computer without memory./A cabana without a beach./A bump with no road./A sorrow without a loss./A goal without a purpose./A noise without sound./A story without a plot./A sail without a boat./A plane without wings./A pen without ink./A murder without a victim./A sin without a sinner./An agreement without terms./A spice with no taste./A gesture without motion./A spectator without view./A slope without a curve./A craving without a desire./A volume without dimension./A Nazi without a Jew./A comic without a joke./A promise without a hope./A comforter without the comfort./The certainty without being sure./Stealing with nothing stolen./The might have beens without the was./Mishnah without Torah./The two without the one./The silken without the silk./The inevitable without necessity./Logic without inference./Suddenness without change./A canyon without depth./Fume without smell./Determination with no objective./Gel without cohesion./A cure without a disease./A disease without a trace./A mineral without a shape./A line without extension./Persistence without intention./Blank without emptiness./Border without division./A puppet without strings./Compliance without criteria./A disappointment without an expectation./Color without hue./An idea without content./Grief with no end.

**Hank Lazer**  
(California, 1950)

1/10/14  
Havana

"Man is an historical idea,"  
 a natural species. (1747)  
 Layer upon layer  
 she calls & adds  
 a little more which  
 remains illegible no  
 way ever to know  
 for sure what is  
 meant by what is  
 said perhaps it is  
 merely the paying off  
 of a debt this  
 enigma of intent  
 & content perhaps  
 what we are  
 doing here cannot  
 be heard &  
 being here we  
 too are fully  
 enmeshed in the  
 inevitable difficulty  
 of this place

**N27P2**

1/10/14  
Habana

capa sobre capa  
ella llama & añade  
un poquito más que  
queda ilegible no  
hay modo de saber jamás  
de cierto qué quiere  
decir lo que se  
dice quizás es  
solo el pago  
de una deuda este  
enigma de intento  
& contexto quizás  
lo que hacemos  
aquí no puede  
ser escuchado &  
al estar aquí también  
nosotros nos  
mezclamos totalmente  
en la inevitable dificultad  
de este lugar

entonces quién está jugando con quién

para qué & por qué

“El hombre es una idea histórica,

no una especie natural”. <174>



## N27P8

1/11/14  
Habana

respondiendo a un mensaje

un modo de abrir los oídos

“No hay nadie que habla,  
no hay sino el flujo de palabras  
que ocurre sin intención alguna de  
hablar que lo gobierne”. <180>

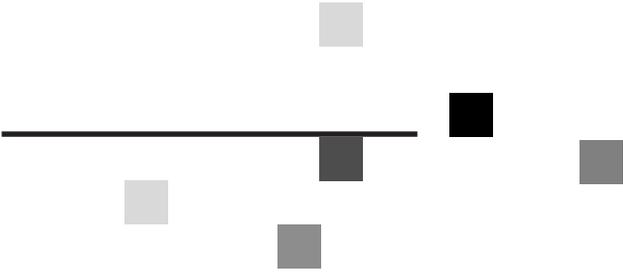
si como dice el Tao  
    la actividad perfecta  
        no deja huellas tras de sí

dónde está esta escritura  
    una vez que la lees  
        & la dejas a un lado

la petición reza “déjame estar inscrito en el libro de la vida”

dices que no estás escribiendo   pero *estás*

“El hombre puede hablar del modo en que una lámpara eléctrica puede volverse incandescente”.  
<180>



**Daniel Borzutzky**  
(Pittsburgh, 1974)

Traducción: Valerie Mejer Caso  
(D. F., 1966)  
y Josefa González Altamirano  
(D. F., 1966)

## **Lago Michigan, Escena #1515**

Estábamos bailando demasiado rápido y la música estaba tocando demasiado lento

La música las luces todo era demasiado lento y no podíamos dejar de movernos

Íbamos demasiado rápido y los cuerpos autoritarios blancos nos ordenaban bailar más rápido

Estábamos bailando frente a los maniqués en la ventana de la tienda que los cuerpos autoritarios blancos nos hicieron quemar

La ciudad no fue la misma después de que nos hicieron quemar la tienda departamental

Nos hicieron quemar la tienda departamental y luego nos dijeron que nos fuéramos del estado pero no pude recoger mis papeles

Me dijeron que me fuera del estado pero no me dejaron ir a mi casa a recoger mis documentos

Mi pasaporte las diversas formas y certificados que documentan mi autenticidad nacional

Las mismas personas que me dijeron que me fuera del país no me permitieron recoger mis documentos para poder irme del estado y cruzar hacia el corazón de las tierras donde están las carcasas podridas de Indiana o Michigan o Iowa

La frontera se hace más pequeña mientras el estado se hace más grande

Quemamos la tienda departamental y ahora ya no hay más suéteres zapatos ropa interior  
Me acuerdo de las madres haciendo que los niños se probaran suéteres

Me acuerdo de aquel día en el que un soldado *beige* atascó una pistola en mi boca mientras yo buscaba suéteres

Me llevó al probador y me hizo chupar la pistola y amenazó con volarme los sesos si no la chupaba más fuerte

Madre por qué me mandaste a esta escuela madre

Por qué me mandaste a esta escuela

Madre es que no sabes que los cuerpos blancos me golpean en la escuela

Madre soy golpeado madre por los cuerpos *beige* y también por los cuerpos cafés los blancos los cafés los *beige* todos me pegan

Madre vinieron a sacarme sangre

Madre los niños blancos apuñalaron mi pierna

Madre estaba usando los pantalones que me compraste en la tienda departamental que me hicieron quemar

Madre eran unos pantalones caqui

Madre no tenía otros pantalones

Los tenía que usar con mi *blazer* azul madre pero ahora no tengo ningún pantalón que ponerme pero no importa porque estoy atorado aquí en mi jaula en la playa en la frontera norte de Chicago

Hay una palabra madre para cuando un niño mata a su madre se llama matricidio

Y hay una palabra madre para cuando una madre mata a su hijo

Se llama filicidio

Pero no hay una palabra para cuando una madre supervisa una pandilla de niños blancos apuñalando la pierna de su hijo

Apuñalando la pierna de su hijo  
haciendo tiras el pantalón de su hijo

Cuchilla carne perforante sangre formando un charco los niños blancos recolectando la sangre en frascos de mermelada madre sellaron la sangre cortaron pedazos de mi pelo e incluso arrancaron vellos de mi nariz madre rasparon residuos de mi lengua madre pusieron el cotonete que usaron para raspar mi lengua en una bolsa de plástico y sellaron la bolsa y la llevaron a una locación que no fue revelada

Sellaron la bolsa de plástico con mi moco madre y mi pelo y mis membranas y mi piel seca y el vello de mi nariz y los parásitos en los parásitos en mi cuerpo

Madre por qué dejaste que se llevaran mi cuerpo

Por qué dejaste que me convirtieran en un espécimen

Madre yo sé que tú sabes que yo sé la respuesta a esta pregunta

Madre tiene que ver con datos

Madre tiene que ver con la recopilación de grandes cantidades de datos

Quieren la sangre de cuerpos sudamericanos de cuerpos judíos cuerpos color olivo y cuerpos vulgares

Quieren mi sangre madre pero no quieren tu sangre

Ellos no quieren castigarte de la misma manera en que me castigan a mí

Madre vinieron a la casa la semana pasada y yo te protegí

Yo te protegí cuando vinieron a entrevistarme

*Mother why do you think of my blood why do you live in my blood*

No escribo para salvar la vida de nadie escribo porque los cuerpos autoritarios me obligan a escribir

Madre en el principio tocaron nuestra puerta

    y me preguntaron mi nombre y yo dije llámenme Daniel y me pidieron que les diera nombres

Madre me preguntaron tu nombre

Madre me preguntaron dónde podrían encontrarte

Madre porque querían hacer una comparación lado a lado de mi piel contra la tuya

Les dije: tengo una relación con mi madre pero es voluntaria

Ella no me forzó a ser su hijo

No no es así

Pero no les importó el núcleo familiar

Madre todo lo que querían saber era cómo se veía mi cuerpo en relación al tuyo

Madre cómo obtuve un cuerpo tan oscuro cuando tú tienes un cuerpo tan claro

Yo escogí tener un cuerpo oscuro, les dije

Fue voluntario

Yo quería ser más oscuro

Yo quería esto

Madre les dije esto para salvarte

Madre les dije que nunca había querido parecerme a ti

Madre estaba tratando de protegerte

Madre no quería que ellos supieran lo que ya sabían

Que es que duermes con cuerpos que son mucho más oscuros que tú

Pero por qué no me dijiste madre que iba a crecer para que mi sangre fuera drenada por los cuerpos que querían saber lo que se vive en la sangre sudamericana

No me dejan cruzar la frontera a Michigan o a Iowa aunque ellos saben que tengo documentos

Madre por qué no los dejas verificar mi autenticidad

Frecuentemente siento que no puedo verificar mi propia autenticidad cuando la meto en mi brazo en mi pierna en mi cuello

Necesitamos pruebas de la autenticidad del niño, necesitamos pruebas de que su sangre es nuestra sangre y no su sangre

Necesitamos pruebas de que la sangre en sus pantalones no es la sangre de un hombre muerto o de una mujer o de un niño o de una niña o incluso de un mamífero domesticado

Madre tú recolectaste mi sangre para ellos

Madre mi pequeña cara se está rompiendo en pedazos

*Mother why do you think of my skin there's nothing to eat here*

Madre por qué piensas en mi piel si no hay nada aquí para comer

*We don't eat anymore I don't even eat alone I eat foam or rocks they took my blood to the laboratory to see who I was when I was not being myself mother*

Madre ya no comemos nada ni siquiera como solo como espuma o piedras llevaron mi sangre al laboratorio para ver quién era yo cuando no estaba siendo yo mismo

Madre el pasto la mala yerba las cosas que como

Madre bailo demasiado rápido

Madre bailo demasiado rápido y los otros cuerpos rotos bailan demasiado lento

Madre la playa está podrida

La obscenidad de la playa podrida

*There will be everything and we will break the wind and melt into the variegated data mother*

Madre habrá de todo y romperemos el viento y nos derretiremos en los variopintos datos

Los datos agregados los datos segregados los datos flagelados

Madre soy una delgada versión de una serie de datos reunidos

Madre al fondo del lago de las carcasas podridas donde mi rostro mi piel mis huesos mis datos desaparecerán

*First my face will disappear*

Primero desaparecerá mi cara

*Then my neck my chest my hips my thighs my knees my feet my toes my hybrid blood my faceless face this lust mother this emptiness this hollow cave in my ribs sporangia ventricles mother my death rattle the disappearance of my rotten carcass flesh mother*

Madre después mi cuello mi pecho mis caderas mis muslos mis rodillas mis pies mis dedos mi sangre híbrida mi cara sin rostro esta lujuria este vacío esa cueva hueca en mis costillas ventrículos esporangios madre mi estertor la desaparición de la piel de mi carcasa podrida

### **Lake Michigan, Scene #1515**

We were dancing too fast and the music was playing too slow/ The music the lights it was all too slow and we couldn't stop moving/ We were going so fast and the authoritative white bodies were commanding us to dance faster / We were dancing in front of the mannequins in the window of the store the authoritative white bodies made us burn down / The city was not the same after they made us burn down the department store / They made us burn down the department store and then they told us to leave the state/ but I could not get my papers / They told me to leave the state but they would not let me go to my house to get my papers/ My passport my certificate of national authenticity /The same people who told me to leave the country did not allow me to get my papers in order to leave the state and to cross into the rotten carcass heartlands of Indiana or Michigan or Iowa/ The border gets smaller as the state gets bigger/ We burned down the department store and now there are no more sweaters shoes underwear/ I remember the mothers making the boys try their sweaters on / I remember one day how a beige soldier jammed a pistol in my mouth as I was looking for sweaters/ He took me to the fitting room and made me suck on the pistol and he threatened to blow my brains out if I didn't suck harder / Mother why did you send me to this school mother / Why did you send me to this school / Don't you know mother the white bodies they beat me at the school/ I am beaten mother by the beige bodies and also the brown bodies the white the brown the beige they all beat me mother/ They came to take my blood mother /The white boys stabbed my leg mother / I was wearing the trousers you bought for me in the department store they made me burn down mother/They were khaki trousers mother /I did not have any other trousers mother /I had to wear them with my blue blazer mother but now I don't have any pants to wear but it doesn't matter because I am stuck here in my cage on the beach at the northern end of Chicago/ There is a word mother for when a boy kills his mother/It is called matricide /And there is a word mother for when a mother kills her boy/ It is called filicide/But there is not a word for when a mother oversees a gang of white boys stabbing into the leg of her son / Stabbing her son's leg / Shredding her son's pants/ Blade flesh piercing blood puddling the white boys collecting the blood in jelly jars mother/ they sealed up the blood they cut off bits of my hair they even plucked my nose hair/ mother they scraped residue off my tongue mother they put the Q-tip they used to scrape my/ tongue in a plastic bag and they sealed the bag and took it to an undisclosed location/They sealed the plastic bag with my mucus mother and my hair and my membranes and my/ dried skin and my nose hair and the parasites in the parasites in my body/ Mother why did you let them take my blood/ Why did you let them make me into a specimen/ Mother I know you know that I know the answer to this question/ It has to do with data, mother/ It has to do with the collection of large amounts of data, mother / They want the blood of south american bodies of jewish bodies olive bodies trashy bodies/ They want my blood mother but they do not want your blood/ They do not want to punish you in the same way they punish me/ They came to the house last week mother and I protected you / I protected you when they came to interview me/*Madre por qué piensas en mi sangre por qué vives en mi sangre/* I don't write to save anyone's life I write because the authoritative bodies make me write/ This is a poem about the writing of a poem you see in the beginning there was a knock on our/ door/ and they asked me my name and I said call me Daniel and they asked me to name/ names mother / They asked me for your name mother/ They asked me where they could find you mother because they wanted to do a side-by-side/ comparison of my skin against your skin mother/ I told them: I have a relationship with my mother but it is voluntary/ She did not force me to be her child/ No no it's not like that /But they did not care about the nuclear structure /All they wanted to know was what my body looked like in relationship to your body mother /How did I get such a dark body when you mother have such a light body/ I chose to have a dark body, I told them /It was voluntary/ I wanted to be darker/ I wanted this / I told them this to save you mother / I never wanted to look like you mother, I told them / I was trying to protect you mother/ I did not want them to know what they already knew mother / Which is that you sleep with bodies that are much darker than you/ But why didn't you tell me mother

that I would grow up to have my blood drained by the /bodies who wanted to know what lives in South American blood/ They won't let me cross the border into Michigan or Indiana or Iowa even though they know I/ have papers/ Mother mother why won't you let them verify my authenticity / It's like this when I stick it in my arm in my leg in my neck I often feel like I cannot verify/ my own authenticity/ We need proof of the boy's authenticity, we need proof that his blood is our blood and not/ their blood/ We need proof that the blood on his pants is not the blood of a dead man or woman or boy or/ girl or even a domesticated mammal/ You collected my blood for them mother/ My little face is breaking into pieces mother/ *Madre por qué piensas en mi piel si no hay nada aquí para comer/* Mother why do you think of my skin there's nothing to eat here/ *Madre ya no comemos nada ni siquiera como solo como espuma o piedras llevaron mi /sangre al laboratorio para ver quién era yo cuando no estaba siendo yo mismo/* We don't eat anymore I don't even eat alone I eat foam or rocks they took my blood to the /laboratory to see who I was when I was not being myself mother/ The grass the weeds the things I eat mother/ I dance too fast mother/I dance too fast and the other broken bodies dance too slow mother/ The beach is rotten mother / The obscenity of the rotten beach/*Madre habrá de todo y romperemos el viento y nos derretiremos en los variopintos datos/* There will be everything and we will break the wind and melt into the variegated data mother/ The aggregated data the segregated data the flagellated data /I am a slender series of attached cells mother /At the bottom of a rotten carcass lake mother where my face my skin my bones my data/ will disappear /*Primero desaparecerá mi cara/* First my face will disappear/ *Madre después mi cuello mi pecho mis caderas mis muslos mis rodillas mis pies mis dedos/ mi sangre híbrida mi cara sin rostro esta lujuria este vacío esa cueva hueca en mis/ costillasventriculos esporangios madre mi estertor la desaparición de la piel de mi carcasa/ podrida /*Then my neck my chest my hips my thighs my knees my feet my toes my hybrid blood my /faceless face this lust mother this emptiness this hollow cave in my ribs sporangia ventricles/ mother my death rattle the disappearance of my rotten carcass flesh mother/



## Rafael Rojas (Santa Clara, 1965)

### Bancroft, Motley, Martí y la historiografía del Renacimiento americano

La reconstitución de Estados Unidos en las décadas que siguieron a la Guerra Civil, a fines del siglo XIX, es un periodo mítico en la historia intelectual norteamericana. Aquellos fueron los años de gestación de una nueva sociedad post-esclavista en una república federal, que quebraba el molde originario de su dotación de derechos, codificado por la Constitución de 1787. Los años, también, en que el despliegue hemisférico de la hegemonía regional de Estados Unidos, tomó un impulso decisivo en medio de la rivalidad con las nuevas potencias europeas. Washington se refundó entonces como imperio y como república, con las enormes implicaciones que esa reconfiguración nacional tuvo para sus relaciones con América Latina y el Caribe, en la víspera de la crisis final del imperio español.

Algunos de los mayores historiadores y críticos de Estados Unidos, en el siglo XX, se interesaron en esa refundación. Francis O. Matthiessen le dedicó su libro *American Renaissance* (1941), sobre el “arte y la expresión” en la que llamaba “era de Emerson y Whitman”. Aunque Matthiessen también se ocupaba de otros escritores de aquellas décadas, como Hawthorne y Melville, el espíritu de época que le interesaba reconstruir estaba alojado en algún lugar de la tensión entre el trascendentalismo filosófico emersoniano y la poesía democrática whitmaniana. El renacimiento americano, tras la gran polarización entre el Norte y el Sur, según Matthiessen, estaba marcado por el diálogo

del espíritu y la naturaleza, introducido por los trascendentalistas de Concord y por la carnalidad del sujeto en la poesía civil de Whitman. Entre un polo y otro se desplegaba el “círculo completo” de aquellos “semidioses” americanos de fin de siglo.<sup>1</sup>

Edmund Wilson, otro gran crítico norteamericano, ya en el arranque de la Guerra Fría, regresó al tema en su libro *Patriotic Gore* (1962), aunque intentó ampliar el espectro de voces que protagonizaron aquella edad dorada. No solo dedicó semblanzas a Emerson y a Thoreau, a Whitman y a Melville, sino que se interesó en escritores menos letrados o más populares como Ambrose Bierce y Harriet Beecher Stowe incluyó, dentro de la nueva literatura, a políticos como Abraham Lincoln y Ulises Grant, que en sus cartas y discursos contribuyeron a moldear aquel renacimiento americano. Al decir de Wilson, la refundación de la república a fines del siglo XIX cargó con la memoria de la Guerra Civil y la imagen de los líderes de aquella gesta en el campo intelectual norteamericano.

El poeta y político cubano José Martí, vivió en Nueva York entre los primeros días de enero de 1880 —de hecho desembarcó en ese puerto el 3 de enero de ese año, en un buque trasatlántico de correo llamado “Francia”, que partió a fines de diciembre del puerto de Le Havre—, y febrero de 1895, cuando se traslada, primero, a Cabo Haitiano, para de allí embarcarse hacia a las costas orientales de Cuba, donde encabezará la última revolución por la independencia de la

isla. En esos quince años de residencia en Estados Unidos, Martí viajó por buena parte del territorio norteamericano: visitó con frecuencia Boston y Washington, Filadelfia y Baltimore, Tampa y Cayo Hueso. Su conocimiento de la geografía, la cultura, la política y la historia de Estados Unidos es un dato ineludible de su nutrida escritura periodística.

Algunos estudiosos de la obra de Martí sobre Estados Unidos, como José Ballón Aguirre, Susana Rotker y Anne Fountain, han insistido en la familiaridad que alcanzó Martí con los textos de Whitman y Emerson, con la filosofía de los trascendentalistas y la literatura de la postguerra civil.<sup>2</sup> En las páginas que siguen quisiera concentrarme en un aspecto menos conocido de la formación americana del cubano que fueron sus lecturas de historiadores de Estados Unidos, con los que aprendió a dotar de información histórica sus crónicas periodísticas. Me detendré en dos historiadores citados con frecuencia en la obra de José Martí, George Bancroft (1800-1891) y John Lothrop Motley (1814-1877), que fueron referencias fundamentales no solo para la instrucción histórica sobre Estados Unidos del joven poeta cubano sino para la construcción de su concepto de Revolución.

Como veremos, los juicios de Martí sobre Bancroft son cambiantes. Comienza admirándolo intensamente, como historiador y como diplomático, entre 1882 y 1891, pero a su muerte en este último año, anota algunas objeciones que intentaremos explicar. Motley, en cambio, es siempre una referencia positiva en Martí, ya que este historiador al que llama “divino” no intervino tanto en la política práctica como Bancroft, aunque sí cumplió funciones diplomáticas. El desencanto de Martí con George Bancroft tuvo que ver con el creciente y exhaustivo conocimiento del cubano sobre la biografía política de un letrado demócrata, del Norte abolicionista, que compartió en buena medida el proyecto expansionista de los sureños a mediados del siglo XIX y que condujo

una diplomacia amistosa con Otto von Bismarck en Europa.

La lectura de Martí de los historiadores norteamericanos sigue una línea ascendente de curiosidad e identificación, que llega al clímax entre 1887 y 1889, cuando se celebra el centenario de la Constitución y del primer gobierno de George Washington, para luego entrar en una fase de desencanto que intentaremos elucidar. A principios de los años 1890, cuando el poeta se involucra plenamente en la organización del Partido Revolucionario Cubano y de la nueva guerra de independencia, su visión de la historiografía positivista norteamericana es, fundamentalmente, crítica. Para entonces, la historia que interesa a Martí está más cerca de la obra de románticos ingleses o franceses como Carlyle o Michelet que de la historiografía cívica de los norteamericanos de la misma generación.

### **El libro como almohada**

En un panegírico de Bancroft que se publicó en 1891, en la Academia Americana de Artes y Ciencias y que Martí pudo haber leído, Andrew McFarland Davies sostenía que antes de ingresar en la Universidad de Harvard, Bancroft había recorrido Europa, especialmente Alemania, donde había hecho estancias en las universidades de Göttingen, Heidelberg y Berlín y había conocido a Alexander von Humboldt. McFarland Davies destacaba el hecho de que a diferencia de muchos historiadores de su misma generación, que habían tenido una formación británica, Bancroft procedía de un ambiente donde pesaba mucho la filosofía alemana de la historia, en la tradición de Herder y Humboldt.<sup>3</sup> Esa peculiaridad pudo haber sido uno de los atractivos que Bancroft ejerció sobre Martí.

Otro elemento que pudo atraer al cubano es que Bancroft era, equivocadamente, percibido como un intelectual alineado con las posiciones del Norte abolicionista, en el contexto de la invasión contra México entre 1846 y 1848 y de la Guerra

Civil entre 1861 y 1865. En la semblanza citada, McFarland Davies recordaba que Bancroft se había postulado como candidato demócrata a la gubernatura de Massachusetts, su estado natal, en 1844, y que tras su derrota, el gobierno expansionista de James Knox Polk lo había invitado al gabinete presidencial como Secretario de Marina. Al estallar el conflicto con México, al año siguiente, Bancroft, según esta versión, presentó su dimisión y fue enviado como representante diplomático a Londres y luego a Prusia, desde donde regresaría, tras la Guerra Civil, a Nueva York.<sup>4</sup> Para la época en que Martí arribó a la ciudad, Bancroft estaba retirado de la diplomacia y la política y se encontraba inmerso en la investigación histórica, como miembro y líder de la American Historical Association.

Sin embargo, las primeras menciones de Bancroft en las crónicas de Martí se refieren a él como autor del panegírico de Lincoln, pronunciado en el Congreso de Estados Unidos en 1865. En ese momento no se habían publicado aún los diez volúmenes de *The History of the United States from the Discovery of the American Continent* (1874), pero Bancroft pudo haber moldeado su proyecto en ese momento, considerando que la abolición de la esclavitud y el martirio de Lincoln eran el desenlace de una historia providencial que arrancaba con la Revolución americana de fines del siglo XVIII. En su célebre panegírico, Bancroft sostenía el argumento, que luego desarrollaría en los últimos volúmenes de su obra magna, y que también es muy frecuente en Martí, de que Lincoln cumplía en la historia de Estados Unidos un papel similar al de un hijo de los dioses o los padres fundadores, que completaba el proyecto republicano de la nación americana.<sup>5</sup>

Martí menciona a Bancroft en una crónica de marzo de 1882 para *La Opinión Nacional* de Caracas en la que compara la oración fúnebre de Henry Lee a la muerte de George Washington con la que Bancroft dedicó a Lincoln en 1865. Esa analogía era ya una suscripción de la dialéctica del padre y el hijo en la descendencia de los patricios republicanos, que

seguirá buena parte de la historiografía decimonónica de Estados Unidos y de casi todas las naciones americanas. Pero, a la vez, Martí intentaba relacionar a Bancroft con el abolicionismo y la oposición a la guerra contra México, al establecer la identidad entre el historiador y el héroe: "...Muchos años después del panegírico famoso de Henry Lee, el historiador Bancroft pronunciaba ante el Congreso americano, el elogio de Lincoln". Y agregaba: "aquel que no bien puso su pie ancho de leñador en la casa de las leyes, acusó con voces nobles de justicia, la guerra que el presidente Polk, hombre del Sur, movía interesadamente contra México".<sup>6</sup>

Aunque nacido en Carolina del Norte, Polk se había identificado con los intereses esclavistas de los demócratas sureños durante su gobierno del estado de Tennessee. Durante su presidencia, Washington reaccionó contra la oposición del gobierno mexicano a reconocer la anexión de Texas y lanzó una intervención del Norte y el Centro de México, que inspiró al publicista John L. O' Sullivan en su elaboración del concepto de "destino manifiesto", el encargo providencial supuestamente asignado a Estados Unidos, como república protestante y sajona, para civilizar a las naciones latinas, católicas y, por tanto, bárbaras del Sur. Deliberadamente, Martí entrelazaba la crítica del expansionismo de la administración de Polk con el panegírico de Lincoln por Bancroft que veía, a su vez, como actualización del legado de Washington, celebrado por Lee.

Dos meses después, en una nueva crónica para *La Opinión Nacional* de Caracas, Martí ya ha comenzado a leer la Historia de Bancroft. Al cubano le impresiona la perseverancia de un historiador que comienza a escribir una obra en 1834 y no la ha concluido aún en 1882, medio siglo después. Bancroft, dice, "alimenta su genio" con el trabajo y hace que el lector se sienta "como de mayor estatura y más fuerte".<sup>7</sup> Antes de la aparición de los primeros volúmenes de esa gran obra, los norteamericanos conocían muy mal su historia. Los textos sobre el pasado colonial de John Marshall o los del italiano

Carlo Botta sobre la Revolución de Independencia eran “pobres” o páginas “hermosas, pero breves, muy breves”.<sup>8</sup> Tuvo que llegar un americano joven, que había estudiado en Heidelberg —“casa de la historia, todo lleno de ruinas y romances, con sus estudiantes magnánimos, pendencieros y laboriosos; con sus bosques que invitan a meditar; con sus murallas rotas que llevan la mente a la obra del tiempo; con su río solemne, que hace pensar en la corriente de la vida”—, para que Estados Unidos tuviera su primera historia moderna.

Bancroft es buen historiador porque al conocimiento suma la buena escritura —comenzó escribiendo versos, dato que entusiasma al poeta Martí— y porque piensa filosóficamente el pasado. No narra lo sucedido como si se tratara de una “cumbre de hechos, engastados a modo de rosario, o puestos en junto confusamente a manera de maraña” sino como un dramaturgo que dispone escenas, héroes y pasiones.<sup>9</sup> Es, sobre todo, en los volúmenes sobre la Revolución de 1776 y el proceso de redacción, deliberación y promulgación de la Constitución de 1787, donde Martí encuentra ese entramado de narración e interpretación. Desde la perspectiva de las polémicas historiográficas del siglo XIX, entre la historia filosófica, al estilo de Herder, Hegel, Guizot o Quinet, y la historia narrativa, a la manera de Thierry, Sismondi y Barante, que defendió Andrés Bello desde Chile, Martí se colocaría en un punto medio.<sup>10</sup> El tipo de historia que elogiaba Martí en Bancroft recuerda el análisis de Hayden White sobre la estructura del drama en la historiografía romántica, a propósito de la tragedia y el romance en Michelet, y Tocqueville, en su libro *Metahistoria*.<sup>11</sup>

Para Bancroft no hay acontecimiento aislado. La revolución que había de hacer libre a esta tierra empieza para él en la plegaria. Él ve desde la cima, por lo que abarca bien todo lo que pasa en el llano. Agrupa los sucesos. Indica su relación secreta, da a los hombres su doble

aspecto racional y poético, escribe con colores. No ve en un hecho, el hecho desnudo; sino que cuenta los azares del espíritu que lo engendró. Se entra en las almas, y las saca a la luz. Pinta las épocas con sus afectos, con sus costumbres, con sus pasiones, con sus vestiduras: pinta las casas, los caminos, la selva majestuosa, las ciudades. Puebla su libro de vivos. Ve al hombre, como el buen historiador ha de verlo, en todos sus aspectos.<sup>12</sup>

Martí observa que luego de concluir su monumental obra con un volumen sobre la Revolución norteamericana, Bancroft se centró en una historia del proceso constitucional que condujo a la promulgación de la Carta Magna de 1787. En otra crónica para *El Partido Liberal* de México, en 1887, dirá que esa *Historia de la formación de la Constitución de Estados Unidos de América* (1882), “enseña más” que la voluminosa *Historia de los Estados Unidos* (1874).<sup>13</sup> Pero cuando aparece el estudio constitucional de Bancroft, Martí señala que ese libro debería de “ser la almohada de nuestros pensadores”.<sup>14</sup> El entusiasmo de Martí es tal que podría afirmarse que es a Bancroft a quien debe el cubano las nociones básicas de historia política de Estados Unidos y de derecho constitucional moderno. A través de Bancroft entra en contacto con los debates sobre confederalismo y federalismo, con los matices que, dentro de la democracia, enfrentaron a Lee y a Madison, a Jefferson y a Hamilton, pero también con la tesis, que leerá en Bolívar y en Montesquieu, de que una Constitución es “una ley viva y práctica que no puede construirse con elementos ideológicos”, ya que se origina en la “naturaleza” de cada nación.<sup>15</sup>

La idea de que la Constitución norteamericana de 1787 es la menos imperfecta de las constituciones modernas y que, como cualquier otra, es inimitable, ya se lee en esas crónicas de 1882 de Martí. Desde entonces, objeta la consagración de la esclavitud en el texto, pero explica esa limitación con el hecho de que Jefferson y otros constitucionalistas

partidarios de la abolición prefirieron renunciar a esa premisa, que contrariaba el derecho natural a la libertad, para impedir la fractura de la nación. Cinco años después, en una conocida crónica para *La Nación* de Buenos Aires, sobre el centenario de la Constitución, Martí reiterará las nociones históricas y jurídicas aprendidas en su lectura de Bancroft. A diferencia de los artículos de la Confederación, que “cayeron en ridículo por ser imitación postiza de las ligas griegas”, la Constitución de 1787 “enseña a los pueblos que solo echan raíces en las naciones códigos que nacen de ellas”.<sup>16</sup>

A Martí no solo le interesó Bancroft como historiador sino como diplomático. En una crónica para *La Nación* de Buenos Aires, de 1885, cuestiona el nacionalismo alemán que alienta el régimen de Bismarck en Prusia y que obliga a los inmigrantes alemanes, naturalizados en Estados Unidos, a tener que realizar el servicio militar en caso de que regresen a su tierra natal. Martí descubre que esa práctica, que le parece un “inconcebible desconocimiento de los derechos personales”, se basa en un tratado diplomático firmado, precisamente, por George Bancroft, cuando era embajador en Alemania, en 1868, y que establecía que luego de dos años de repatriación, los migrantes naturalizados en Estados Unidos perdían la segunda nacionalidad.<sup>17</sup> Esa debió ser la primera decepción del cubano: el historiador que narraba, virtuosamente, la Revolución de 1776 y la Constitución de 1787, era, como diplomático, un cómplice del ascenso del imperialismo prusiano.

A la muerte de Bancroft, con un discernimiento mayor de la biografía política del historiador, Martí apunta: “ayer caía Bancroft, el último de los historiadores retóricos, frívolo e injusto, amigo de Bismarck: el que puso la mano en Texas y en California”.<sup>18</sup> En tres líneas, buena parte de los elogios a Bancroft, que el propio Martí había escrito durante una década en sus crónicas para periódicos hispanoamericanos, quedaban en entredicho. Ya para entonces, Martí sabía que Bancroft, a pesar de

su panegírico de Lincoln, fue uno de los mayores letrados del partido demócrata y que como Secretario de Marina y Guerra, en los años 40, apoyó decididamente el expansionismo norteamericano sobre los territorios de Texas, Nuevo México y California.

### Los tambores huecos de la historia

Al conocer mejor la biografía de Bancroft, Martí altera su valoración sobre la obra historiográfica del norteamericano. John Lothrop Motley, que no siempre salía airoso del paralelo con Bancroft, es restituido ahora como modelo de la mejor historiografía escrita en Estados Unidos. Martí menciona a Motley desde las primeras crónicas que dedica a Bancroft, estableciendo un contrapunto. Al igual que Bancroft, Motley fue diplomático en Europa, pero, según Martí, “vivió entre desvanes de anticuario, bibliotecas y archivos”, lo que lo convertía más claramente en historiador profesional, “deleitoso” y “caballeresco”, que narró con arte sumo e ímpetu la historia de Holanda”.<sup>19</sup> En otra crónica de 1883 para *La Nación*, Martí ubica a Motley en el centro de la vida intelectual de Boston y dice que el historiador, “tan bello como Byron”, “luce” en la ciudad y que su *Historia de la revuelta de los Países Bajos* —uno de los cuatro volúmenes de *The History of the United Netherlands* (1867) —es un “libro que encadena y nutre, y no ha de faltar en anaquel muy a la mano de la librería del hombre de hoy”.<sup>20</sup>

Los libros Motley, según Martí, son “más artísticos y levantados” que los de Bancroft. En buena medida, porque el historiador anticuario pertenece a la misma “raza noble” de Nueva Inglaterra a la que pertenecen los filósofos trascendentalistas de Condord.<sup>21</sup> El paralelo entre Bancroft y Motley, gradualmente, va moviéndose a favor del segundo, tanto desde el punto vista estético como del político, ya que el estudioso de Holanda encaja mejor en la estirpe republicana y abolicionista del Norte con la que Martí se identifica. *La Historia de los Países Bajos*, que siguió a una primera serie de volúmenes

titulada *The Rise of the Dutch Republic* (1856), tiene para Martí el valor agregado de contar el levantamiento de las provincias holandesas en contra de la monarquía católica española, en tiempos de Felipe II, lo que para el cubano, que lucha por la independencia de una isla del Caribe contra un imperio colonial, entraña un sentido alegórico.

Motley había muerto en 1877, pero en los años 80, cuando Martí vivió en Nueva York, su obra era sumamente reconocida. *The Rise of the Dutch Republic. A History*, donde Martí leyó sobre el federalismo puritano y el ceremonial cívico de las repúblicas, se reeditó en Nueva York, por Harpers and Brothers, en 1883, cuando el cubano ya llevaba tres años en esa ciudad. El historiador no solo destacaba la importancia de la Revolución Holandesa del siglo XVI para las ideas federalistas y republicanas de los padres fundadores de Estados Unidos sino que, en sus ensayos sobre la Guerra de Secesión y la reconstrucción de la democracia norteamericana, resaltaba el valor de la abolición de la esclavitud. A diferencia de Bancroft, Motley había criticado el expansionismo norteamericano y había cuestionado el ascenso imperial de Otto von Bismarck y Napoleón III en Europa. Su credo republicano, formado en el estudio de la filosofía calvinista de Johannes Althusius, lo llevó a objetar el relanzamiento del Reich tras la Revolución de 1848.

En una crónica para *La Nación*, de fines de 1888, Martí comenta los preparativos para la celebración del centenario de la primera presidencia de George Washington, en 1789, y apunta que la fiesta será “ruidosa, con pasos y alegorías como aquellas de Holanda que cuenta en su libro hechicero el americano Motley”.<sup>22</sup> Decía también Martí que acababa de editarse en Nueva York un “retrato” de Motley, aunque quizás el cubano se refería a la memoria sobre el historiador de Oliver Wendell Holmes, reimpressa en 1888, que enfatizaba la perspectiva abolicionista del historiador en diversos artículos y cartas en la prensa, escritos desde Viena, donde era embajador, y que fueron reunidos en el volumen

*Causes of the Civil War in America* (1861).<sup>23</sup> Pero anotaba Martí algo curioso en su crónica y era que, según el cubano, Motley se había opuesto también al lanzamiento del imperialismo prusiano por Bismarck, a quien “habría echado en cara su política de un pie itorre de viento! con la misma bravura con que sacó de los archivos españoles la verdad sobre el lívido Felipe”.<sup>24</sup>

En realidad, como recordaba Holmes, Motley se había hecho gran amigo de Bismarck durante su misión diplomática en Austria y Gran Bretaña y se había carteadado profusamente con el político prusiano.<sup>25</sup> Pero Motley cuestionó respetuosamente a Bismarck por los *blitzkriegs* prusianos contra Austria en 1866 y contra Francia en 1871. No solo eso, si Martí llegó a revisar la correspondencia de Motley, editada en 1889, seguramente pudo confirmar el firme abolicionismo unionista del historiador y hasta algún apunte elogioso sobre la manera en que los parlamentarios británicos, contrarios a la esclavitud, enfocaban la cuestión cubana en Londres.<sup>26</sup> Tan temprano como en 1861, Motley observaba que si la mezcla de esclavitud y anexionismo de los estados sureños continuaba, Estados Unidos acabaría involucrado en una guerra con España, por el control de Cuba, que no convenía a los norteamericanos.<sup>27</sup>

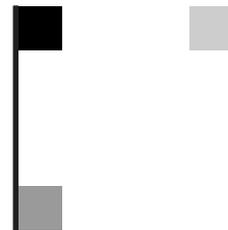
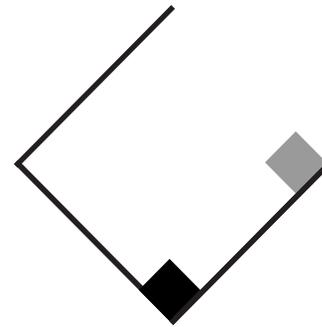
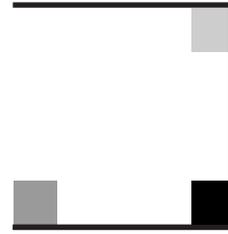
La alusión de Martí al “lívido Felipe”, a propósito de Motley, se refería naturalmente a los primeros capítulos de *The Rise of the Dutch Republic*, en los que el historiador norteamericano describía el despotismo contrarreformista de Felipe II en España y los Países Bajos.<sup>28</sup> Tras la abdicación de Carlos V en 1555, el joven príncipe católico se hizo cargo de aquellos reinos rebeldes, a los que aplicó severamente el poder militar y eclesiástico del imperio para mantener la lealtad de los holandeses puritanos.<sup>29</sup> Evidentemente, Martí leyó con fascinación el relato de Motley sobre el heroísmo de los arminianos, encabezados por Johan van Oldenbarnevelt, en su lucha contra el imperio católico romano germánico. Bastaría recordar que las hogueras de los autos

de fe en la Plaza Mayor de Madrid, en tiempos de Felipe II, eran para Martí el símbolo perfecto de la intolerancia y el absolutismo.<sup>30</sup>

Este aprecio de Martí por Motley se manifestó también en el hecho de que no lo mencionara en su crítica de la “historia retórica” que, a su juicio, se desató durante las fiestas del centenario de la Constitución de 1787 y el inicio de la primera presidencia de Washington en 1789. Martí que ha seguido con entusiasmo la conmemoración se siente a fines de la década saturado de tanta exaltación de la grandeza norteamericana y lanza una crítica directa a la demagogia política en Estados Unidos. Historiadores como el propio George Bancroft o John Bach MacMaster o Eduard von Holst o Benson John Lossing, que estuvieron muy ocupados en aquellos años o que eran profusamente citados por senadores y secretarios de Estado eran, según Martí, “retóricos” porque articulaban un “discurso retroactivo”, donde “se recalentaban los manjares servidos en los libros de historia” y donde “se entretiene la vanidad con enumeraciones y estadísticas, que suenan hondo como los tambores, y suelen andar huecos como ellos”.<sup>31</sup>

Martí, que en sus primeras crónicas sobre Bancroft, valora algunos elementos de la historiografía positivista, termina rechazando los textos que carecen de esas “verdades que el genio descubre en el análisis de lo actual para guiarse en lo futuro”.<sup>32</sup> La diferencia entre Motley y Bancroft, advertida por el cubano, es la misma que Fernand Braudel, Hayden White, Sheldon Wölin y otros estudiosos de la historiografía moderna del siglo XIX, notaron en sus lecturas paralelas de Marx, Tocqueville, Michelet, o los morfólogos de las culturas y las civilizaciones como Burkhardt, Spengler o Toynbee, a quienes ubicaron en una relación tensa con el positivismo.<sup>33</sup> En Estados Unidos, esa historiografía positivista cedía fácilmente a la demagogia y el chovinismo en la representación del pasado, glorificando hitos y héroes.

Martí simpatizó con esa historiografía útil, que se ponía en función de una pedagogía cívica, y en



varios textos sobre América Latina y Cuba expresó el deseo de que esa tradición arraigara en la isla y el continente. Pero tampoco dejó de observar el peso negativo de una retórica que hacía resonar los tambores huecos del pasado. Esa deriva crítica de Martí en sus últimos años en Nueva York, justo antes de su inmersión en el proceso independentista cubano, viene a agregar matices al republicanismo neoclásico del cubano y, sobre todo, a las tensiones de ese *ethos* republicano con un patriotismo colonial y antiesclavista en el Caribe hispano. A pesar de su apego al modelo cívico de nación, había en José Martí suficientes alertas como para detectar el vaciamiento de los contenidos políticos de la historia nacional en las ceremonias de legitimación de un Estado.

## Notas

- <sup>1</sup> Francis O. Matthiessen, *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1941, pp. 635-656.
- <sup>2</sup> José Ballón Aguirre, *Autonomía cultural americana: Emerson y Martí*, Madrid, Pliegos, 1986; José Ballón Aguirre, *Lecturas norteamericanas de José Martí: Emerson y el socialismo contemporáneo*, México D.F., CCyDEL, UNAM, 1995; Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992; Anne Fountain, *José Martí and U. S. Writers*, Gainesville, The University Press of Florida, 2003.
- <sup>3</sup> Andrew McFarland Davies, "George Bancroft", *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. XVII, 1891, pp. 3-4.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 5-8.
- <sup>5</sup> George Bancroft, "The Place of Abraham Lincoln in History", <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1865/06/the-place-of-abraham-lincoln-in-history/308479/>
- <sup>6</sup> José Martí, *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*, París, Unesco, 2003, p. 165.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 198.
- <sup>8</sup> *Ibid.*

- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 199.
- <sup>10</sup> *Ibid.* Ver, sobre la polémica historiográfica del XIX, Rafael Rojas, *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la Revolución de Hispanoamérica*, Madrid, Taurus, 2009, pp. 195-202.
- <sup>11</sup> Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D.F., FCE, 1992, pp. 135-160 y 187-222.
- <sup>12</sup> José Martí, *Op. Cit.*, p. 199.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 777.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 200.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 199.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 944.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 487.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1477.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 200.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 216.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 777.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1146.
- <sup>23</sup> *Ibid.* Ver Oliver Wendell Holmes, *John Lothrop Motley. A Memoir*, Boston, Houghton, Osgood, and Company, 1879, pp. 101-126.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 1146-1147.
- <sup>25</sup> John William Curts, ed., *The Correspondence of John Lothrop Motley*, London, John Murray, Albemarle Street, Vol. 1, 1889, pp. 218-222.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 271-273.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 357-359.
- <sup>28</sup> John Lothrop Motley, *The Rise of the Dutch Republic. A History*, London, George Routledge and Sons, 1873, pp. 50-115.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 80-84.
- <sup>30</sup> José Martí, *Op. Cit.*, p. 286.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1244.
- <sup>32</sup> *Ibid.*
- <sup>33</sup> Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 130-143.

**Frank Báez**  
(Santo Domingo, 1978)

**Mi amigo camina hacia el silencio**

Mi amigo decidió  
que no iba a escribir más  
estaba sentado en el metro  
en dirección a su casa  
tarde en la noche  
cuando se dijo  
que no más  
que ya no es necesario  
que uno sencillamente puede  
dejar de escribir y renunciar  
como uno de esos árboles  
que en primavera se niegan a que  
sus hojas broten  
y eso hizo mi amigo  
decidió que no iba a escribir más  
y que cuando le viniera  
el impulso  
lo iba a ignorar  
o mejor aún  
iba aprovechar esa energía  
para hacer otra cosa  
como caminar  
y eso hizo  
se puso a caminar  
por Manhattan  
y cuando le preguntaron  
hacia dónde iba  
él respondía que caminaba  
hacia el silencio y bueno el silencio  
no existe

el silencio es una metáfora  
en un experimento John Cage demostró  
que no existe el silencio  
se metió en una cámara a prueba de sonido  
y se dio cuenta de que en todo momento  
seguimos escuchando  
el latido de nuestro corazón  
o la circulación de la sangre  
es decir que nuestro cuerpo es lenguaje  
o mejor aún que el lenguaje es vida  
pero a mi amigo esto no le interesa  
y sigue caminando  
en busca del silencio  
y pronto hundirá sus zapatos en la nieve  
y avanzará como si fuese el primer  
explorador que alcanza las regiones del silencio  
y los copos de nieve caerán cada vez más rápido  
como queriendo sepultarlo  
y sus pasos en la nieve resonarán  
al igual que sus versos que solo cesarán  
cuando alcance el silencio  
y la nieve borre una a una sus huellas y su cuerpo  
y la ciudad blanca como una hoja de papel.

## Malecón, 2016

Durante la temporada de cruceros las brigadas del ayuntamiento limpian la costa para que los turistas no vean los desperdicios provenientes de las márgenes del Ozama.

Pero no estamos en temporada de cruceros y las olas discurren cargadas de basura. Los pelícanos se lanzan en las aguas y confunden los peces con zapatos o fundas.

De noche los palomos huelen cemento en los arrecifes y bajo los obeliscos. En sus visiones ven alzarse los edificios tal si estuviesen en un Nueva York chiquito.

En 1916 los norteamericanos enviaron su buque insignia: el Memphis y lo detuvieron frente a la ciudad para que todos contemplaran el poderío

del imperio, pero el mar fue más fuerte y su oleaje hizo encallar al buque. Con los años quedó la cáscara del Memphis como metáfora para los historiadores

hasta que fue desguazado o comprado por un empresario cubano o no sé si fue que sencillamente se hundió. La cosa es que eso ocurrió hace cien años

y hoy se pueden ver unos buzos que se sumergen en busca de lo que queda del Memphis. A veces sacan metales, en ocasiones hasta plata y cobre.

Y sentado acá uno sabe que es imposible luchar contra este mar que no deja de moverse y que personifica la historia. Así que uno sencillamente espera

observando a los buzos que emergen con metales del Memphis como si volvieran del pasado y trajeran pruebas para demostrarlo.

# Didier Bourda

(Pau, 1959)

Traducción: Oscar Cruz  
(Santiago de Cuba, 1979)

## Una vez Jacques Dupin

Poemas-homenajes nacidos de los planos de Rainer Munsch, el alpinista, publicados en *Verticalidad*; del artículo “Jacques Dupin / negativa del poeta”, de Eric Loret, *Libération*, 28 de octubre de 2012; y, por tanto, de las palabras de Jacques Dupin.

El seco ambiente luctuoso de la montaña  
no debe hacer olvidar eventuales sorpresas.

Rumbo de [Jacques Dupin [recomendado [fuego al poeta negado [  
Vía Rabada-Navarro. Altura: 500 metros. Material: tuercas,  
correas.

La clásica pared. Magnífica. Atacar [los grandes textos,  
los grandes escritores [a la derecha  
el aplomo de un gran desconchado característico.

Una progresión a la derecha, y luego hacia la izquierda, conduce [a un fondo  
de desolación [6c llegas a un nicho, después 5 sup, R1. Después la base  
del diedro. Ascenderlo.

[Generación [

Trepar directamente sobre el muro vertical y doblar hacia la izquierda. Al fin  
[El poeta Jacques [doblar a derecha hasta encontrar la Cicatriz,  
la zona quebrada [Dupin,

amigo de André [característica de la depresión, a la izquierda [del [6a, 5  
y 4, R7 [Bouchet [

a la derecha una sala que conduce al 4 sup [murió este sábado a la edad de 85 años  
[circo suspendido, R9, escapar a la derecha sobre el Tiro de La Torca  
[no sabemos si su nombre

dice algo todavía, a los medios.

\*\*

Bajar [a pocos metros [la industria del libro [  
la familia [tumba fastuosa [a la que él pertenecía  
[uno puede recordar [descendiente de René Char [continuar la travesía  
5 después 5 sup, terminas en una terraza

[la víspera Yves Bonnefoy [

Subir las escaleras, 3, R12. Llegas a la cima de [una poesía  
literal [promontorio  
bajar a la izquierda y reorientarse hacia el patio [amigos  
que consideran el lenguaje [torcido hacia la izquierda. Punta  
noroeste, R17 [No puedes reconstruir el ser. Si no [  
mejor ascender tres o cuatro, 4, 4 sup  
camino a

[la espera infinita [Pequeño diedro saliente. Salida.

\*\*\*

El talón pegado a la pared. Cruzar, juntarse, subir  
la rampa inclinada [discurso que hoy, es sin duda inaudible [

cruzar el tabique siguiente A1 o A2 u 8a! Subir el muro 6c  
[La miseria y la renuncia [seguir. Avanzar  
sobre muros segmentados que se empinan a la derecha, después directamente 6a [

Es Dupin, aquel que no se rinde, hay que destruir, quemar  
oponerse [enfrentar directamente los muros [

Encuentras una estructura de escaleras que forman un saliente, y la cruzas.  
A continuación, un camino más claro que tuerce de golpe hacia  
la izquierda,

[y de esa colisión nace el reparto [sobre los muros más firmes  
[ha escrito Jacques Dupin, *Ascenso*, 1963.

\*\*\*\*

El poema no persigue otro fin que el trasiego incandescente;  
también [continuar directamente hasta 6b y marcar con una doble  
raya amarilla, R2 [que compromete al poeta, en su futuro  
y experiencia, con los fines de la caza [

proseguir una suerte de rampa y doblar a la derecha, R3, hasta  
arribar al nicho, R4. Entonces el diedro, escapar a través del Tiro de Torca,  
ascender, circo suspendido, cornisa, saliente mugroso, R6, A2,  
6a, R7, gran voladizo, hermosa placa tallada [el lugar de su  
martirio [6b/A1. Fractura final.

\*\*\*\*\*

Encuentras, no la cima de aquel desconchado característico, sino  
[una flecha grabada [J. D. [que indica la esencia de  
aquel itinerario.

Luego, turnarse bajo cierto desconchado [responsable de las ediciones Maeght  
hasta 1981 [4, R2. [A partir  
de 1982 [avanzar directamente  
4+, R3.

luego subirse en la magnífica pendiente que repta a la derecha sobre [Miró, Francis  
Bacon, Tapies. [Cruzar  
un derribo tallado [Giacometti.  
[4+ y seguir un sendero negruzco.  
5 R5. Evitar el saliente. [Un Chillido [por la izquierda, y seguir  
[*El camino* [hasta una cueva [publicado por la casa Gallimard, en 1969. [  
Un fácil trayecto nos unió con [sus últimas obras en *Avellano*  
2006 [4sup, 5., “son míos porque dices que no tengo poemas”. “No”; dijo el poeta viejo,  
“es porque tu nombre ya no es tuyo”.

## Une fois Jaques Dupin

Poèmes-hommages nés des topos de Rainer Munsch, alpinista, /parus dans *Verticalidad*; de l'article "Jacques Dupin/Poète du refus", / d'Eric Loret, *Libération*, 28 octobre 2012; et, donc, des mots /de Jacques Dupin.//L'ambiance falaise sèche de la montagne ne doit pas/faire oublier d'éventuelles surprises.//Itinéraire [ Jacques Dupin [recommandé [feu poète du refus/[Voie Rabada-Navarro. hauteur: 500 mètres. matériel: coinces, /sangles.//La classique de la paroi. Magnifique. Attaquer [les grands textes, / les grandes écrivains [à droite /de l'aplomb d'une grande écaille caractéristique.//Une progression oblique à droite, puis à gauche permet [un fond/ de désolation [ rejoindre un niche 6c puis 5 sup, R1. Puis la base/ du dièdre. Le remonter.// [ils sont génération[/Escalader un mur vertical directement puis vers la gauche. Enfin/ [le poète Jacques [oblique à droite pour rejoindre la Cicatrice, / fissure oblique [ Dupin, /ami d' André [caractéristique de la dépression à gauche [du [6a, 5/ et 4, R7 [Bouchet [//une longueur à droite 4 sup mène à un [mort samedi à l'âge de 85/ ans [cirque suspendu, R9, échappatoire à gauche vers le Tiro/ de la Torca [on ne sait si son nom//dira encore quelque pour les médias.//Redescendre [l'industrie du livre [de quelques mètres [la famille [des dalles magnifiques [à laquelle il appartenait[/[Un petit rappel [descendant de René Char [continuer la traversée/5 puis 5 sup, on atteint une terrasse seul[/[Yves Bonnefoy veille encore [//Remonter des gradins, 3, R12. On atteint le sommet d'[une poésie/ littérale [ promontoire/ Descendre à gauche et relayer sur une terrasse [de ces amis/ Qui estimaient que la langue [Oblique à gauche. L'éperon/nord-ouest, R17 [ne peut rejoindre l'être. Sinon [Remonter au mieux en trois ou quatre, 4, 4 sup/avec passage dans[/l'attente infinie [Petit dièdre surplombant. Sortie.//Le contrefort accolé à la paroi. Traverser, rejoindre, remonter/una rampa oblique [discours sans doute inaudible aujourd'hui [//et franchir le devers qui suit A2 ou A1 ou 8a! Gravier le mur 6c/[un dénuement, et de la désappropriation [ qui suit. Continuer dans /les murs stratifiés en oblique à droite, puis directement 6a [//Chez Dupin, ce n'est jamais renoncement, il fut détruire, brûler/opposer [s'élever directement dans les murs [//Rejoindre une structure d'écailles formant surplomb, et la franchir./Un cheminement pas évident, à peu près direct puis en oblique à/gauche,/[et que de la collision naisse le partage [dans les murs les plus /raides [écrit Jacques Dupin dans *Gravir*, 1963.//Le poème ne suit pas d'autre fin que son partage incandescent; /aussi [continuer directement 6b et relayer auprès d'une doublé/trainée jaunâtre, R2 [ce qui engage le poète, dans son devenir et /dans son expérience, à la fin le chasse [//suivre une sorte de goulotte et relayer à droite R3, jusqu'à une/niche, R4. Ensuite dièdre, échappatoire vers le Tira de la Torca,/Remonter, cirque suspendu, corniche, surplomb noirâtre, R6, A2,/6a, R7, gros surplomb, belle plaque sculptée [du lieu de son/tourment [6b/A1 Fissure terminale.//Rejoindre non pas le sommet d'une écaille caractéristique mais/[une flèche gravée [J.D.[indique la direction générale de/l'itinéraire,./Puis relayer sous une autre écaille [responsable des éditions Maeght/ jusqu'en 1981 [4-, R2. [A partir/de 1982 [progresser directement, /4+, R3.//Puis s'élever en oblique à droite magnifier sur [Miro, Francis/Bacon, Tapiès. [Franchir un/Surplomb sculpté [Giacometti./[4+ et suivre une coulée noirâtre./5, R5. Éviter le surplomb [Chillida [par la gauche. et suivre/[L'*Embrausure* [jusqu'à une grotte [paru chez Gallimard en 1969 [Une longueur facile rejoint [ses derniers ouvrages dont Coudrier/En 2006 [4 sup, 5./



## Ana Pérez Cañamares (Santa Cruz de Tenerife, 1968)

Ahora que de la luz se derrama la dulzura  
que puedo respirar porque con las piedras  
que expulsaron mis pulmones  
levanté el alto muro de mi casa;

ahora que miro atrás y compadezco el pasado:  
los bombardeos cabales  
la crueldad por impotencia  
los cadáveres necesarios;

ahora aprecio y cobijo la tristeza  
no porque el presente sea brillante  
en contraste con su azul oscuro  
sino porque me presta pliegues  
hidrata recovecos, me da una lejanía  
de águila más humana que yo.

\* \* \*

Puedo creer que lo tengo todo pero  
ya nunca pasaré la mañana del domingo  
en la cama entibiada de mis padres.  
Aquella cama era un nido plantado  
en el pico más alto de la iglesia.  
Todo, desde él, se veía pequeño.  
Todo menos papá y mamá  
ocupando entero el horizonte.

\* \* \*

Que el secreto está ahí, tú ya lo sabes.  
Todo lo que hacemos es rodearlo  
cubrir su rostro con velos o adornos.  
Olvidarlo y solo ver su envoltura.  
Las palabras son plumas en su pelo  
anillos o grilletes en sus manos.  
En él solo habitamos a ratitos.

Quema como una piedra entre las ascuas.  
Cuando se apaga el fuego, nos ahoga  
lo irrespirable de su puro oxígeno.  
El secreto es un paisaje excesivo  
atravesado en el valle del pecho.

Lo llamo para ti estupor, sorpresa  
maravilla que anega de ternura.  
Lo llamo para ti asombro y raptó  
hincarse ante el espanto y el amor.  
Tú lo sabes, un día te sacude  
como una tiritona del espíritu.  
Y ya no puedes hablar. El secreto  
se come todas las palabras, luego  
las vomita, traducidas, más pobres.

El secreto te abandona jugando  
en la playa, a la fuerza ignorante  
del mar. Acometiendo sus honduras  
con un frágil cubito hecho de plástico.  
Para no sucumbir petrificados  
ante el aura movida de las fotos  
el no se sabe por qué del arcoiris  
la acción sobre la arena de los siglos.  
Y nosotros, que nos iremos antes  
de que estemos siquiera a medio hacer.

\* \* \*

Dimitir de mí misma  
como quien cierra la puerta  
a su casero y le dice hoy no pago.

Renunciar a mi representación  
porque la piel se me irrita  
bajo la baratija de los nombres.

Romperme los papeles  
parirme anónima, apátrida  
esdrújula de orfandad.

Relevarme la voz  
derrotarme los miembros  
tumbar mi estatua.

Me destituyo, me revoco  
me derroco, me ceso:  
implanto en mí el imperio de los pájaros.

\* \* \*

Que la soledad del escritor, dicen.  
Pero me siento a escribir  
y vienen sin que los llame  
mi abuela ciega, mi tía suicida  
David Bowie y un niño ahogado  
cientos de manifestantes  
amapolas de cuneta  
el perro que soñé de niña  
y varias contracturas —no sé de qué espalda.

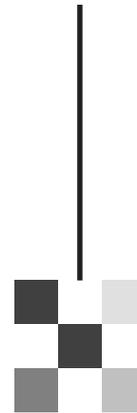
Y luego están los lectores  
que un día abrirán el libro  
comprado, regalado, de biblioteca  
en el metro, en el baño, en el sofá  
un día laborable o uno de agosto  
bajo total silencio y a la sombra  
a hurtadillas con fondo de autopista  
melancólicos, tristes, deprimidos  
o risueños con ganas de evasión.

Si sumamos a todos uno a uno  
no es tal la soledad del escritor.  
Para estar sola ni leo ni escribo.  
Para estar sola salgo a caminar  
y pido a los árboles que me ignoren.  
Pero ellos me susurran a mi paso:

eh, tú, vas a escuchar nuestro poema.  
Tradúcelo a tu lengua si te gusta.  
Te conocemos: no dirás que no.

\* \* \*

No siento envidia por los grandes poemas.  
Qué bien, pienso, alguien ya lo escribió  
y por amor me ahorró este trabajo.  
En momentos gloriosos imagino  
que el gran poeta me alarga su pluma.  
Pon tú el punto y aparte, me dice  
aunque ambos sabemos que es artificio.  
El gran poema es un plato de sopa  
que ni se acaba ni se queda fría.



## **José Ramón Sánchez** (Guantánamo, 1972)

### **Ave de paso**

Stephen Crane estuvo en Cumberland  
a finales del siglo XIX. Corresponsal de la Guerra

Hispano-Cubano-Norteamericana.  
(Averiguar qué escribió sobre esto).

Una elevación en el sur de la Base  
tiene su nombre y es el único topónimo

del archipiélago con nombre de poeta.  
Excepto José Martí. Único también en el dinero.

### **La forma de la bahía**

Ancha y profunda, como una vagina usada miles de veces.  
En la parte de arriba, pescadores artesanales, peces infectos.

En la parte inferior, barcos de guerra, atún del bueno.  
Fluidez que no puede fijarse, ni obedece tratados.

Indiscreto vaivén de las aguas que buscan el orgasmo perenne.  
Hasta que suba el mar y cubra el valle, será una vagina disputada.

Lo que el mar permitió, el mar volverá imposible.  
La frontera es el mar, no la cerca con minas de un arrendamiento.

## **El nacimiento de una prisión**

Y al quedarme sin recuerdos infantiles,  
que eran flojos y escasos,

los presos musulmanes impusieron su agenda,  
y no tuve más chance,

si quería mantener activa la escritura,  
que seguirles como un joturo la corriente

en el tiempo irreal de la prisión,  
colonizado también por su captura,

preso de los presos por un número infinito de años,  
al extremo que Gitmo se convirtió en prioridad absoluta:

hasta que el último de ellos no se vaya, o se muera,  
no hay pretexto para escribir otra cosa.

Los poemas se forman coagulando  
la obsesión de cualquier diferencia.

Aquello que activa la escritura  
termina por hacerla imposible.

Aquello que la hace imposible  
te pretexta para no echar tu suerte con ella.

Los recuerdos, famélicos, no ceden:  
siempre hay un prisionero que abolir.

### ***Short message***

Poetas novatos como todos nosotros  
los presos de la Base Naval apenas ven lo que los rodea.

Escribir significa menos liberarse a sí mismo  
que indicar las buenas condiciones de la cárcel.

Constrúyete una cárcel de palabras  
y olvidarás más fácil la cárcel que te rodea.

Si te convence a ti mismo  
no importa la condena de los demás.

¿Y qué poemas escriben  
los marines que los cuidan?

Un poema llamado “Submarino”  
y un poema llamado “Alimentación a la fuerza”.

[nena estoy bien: hoy le he sacado a golpes  
la verdad a 1 sarraceno].

Aunque al poder le conviene la prosa,  
si se pone cachondo manda versos.

No es lo mismo venirse en un Nokia  
que en vasitos de poliestireno.

## **Tectónica de placas**

Oriente y Occidente se comprimen  
como dos placas tectónicas en continua confrontación.

Dónde está la falla principal, no lo sabemos.  
Tal vez en la redondez del planeta.

Si el planeta fuera realmente plano  
no hubiera Levante ni Poniente.

Nosotros, musulmanes prisioneros en la Base Naval,  
somos metralla de un seísmo sin acomodo.

Occidente es ahora la placa de encima:  
si la placa de abajo se mueve, salimos disparados.

Esta mínima cuadrícula imperfecta no impedirá la erupción.  
Brotaremos como esquilas del fuego de la arena.

## Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950)

### Agujeros

1

...entró una paloma que debía deambular libremente al menos por tres días. Las ventanas abiertas y las puertas semicerradas. Salía y volvía a entrar. Cuando quise alimentarla me dio tres aletazos. Era blanca. ¿Sería la paloma de la paz?

\*

La implosión fue en Isla de Pinos. Poco antes (y después) de la Guerra de las Malvinas. Me puse a leer a William Shakespeare.

\*

En Tropicana bailé con Desiderio Navarro una *Rumba sin oxígeno*. Él, con su camisa gris. Yo, con un pulóver tejido, bien escotado.

\*

Ébola... Dengue... Cólera... Chikungunya...  
Había cerca una flor bermellón. Cantamos:  
*Carolina dengue... Carolina dengue... Carolina dengue...*  
Sin amparo filial. Y sin desinfección  
Aydetiaydetiaydetiaydeti

Goce del dengue goce de la guerra goce del traspíe goce de la cadena goce del obstáculo goce de la tiranía goce de la melancolía goce de la melomanía goce del goce

El viento derribando cabezas.  
El viejo Lázaro en la calle con su carretón cargando muertos.

24 de noviembre, 2014

## 2

He aprendido a narrar un sueño. Es mi aprendizaje ideal, el más perfecto; aunque, ya sabemos, lo perfecto a veces hiede.

Ahora mismo acabo de tener un sueño sin ninguna gracia pero pretendo demostrar mi saber en esto; más que todo demostrarme una vez más, probar si en este tiempo sin goce, sin pies ni cabeza, todavía conservo el don.

Me veía en un espacio..., podría ser un cuarto pero obviamente no un cuarto privado. Había allí otra persona, un hombre que ahora mismo no sé quién puede ser. Yo, sentada con mi máquina en las piernas (no aquella Baby Hermes portátil que cargué a lo largo de la República, de todo el Archipiélago desde 1973), una pequeña laptop. Sentada ahí, entre bultos informes y una excesiva cacharrería doméstica, me afanaba en resolver un intríngulis que pesaba sobre mí hasta llevarme al desgaste, al completo desasosiego.

Fuera: La Familia. Un número indeterminado de ellos espera por el final del atolladero para que juntos (¿realmente juntos?) emprendamos un movimiento... puede decirse colectivo, hacia un fin que olvido o desconozco. Tren, ómnibus, carretón... Quién sabe en qué nos moveríamos.

Ir a, era la cosa. E ir con. ¿Cómo? ¿Adónde? Quizás pueda saberse luego. Después de. La urgencia no se me trasmite con palabras. Es un aire oscurecedor que huele fuerte y entra en ese espacio haciéndome patinar los dedos sobre el teclado en vez de colocar cada yema en una letra, cada idea donde pudiera estar para ir despejando la cuestión.

Dentro: El Desconocido. Curiosear (un ajeno) sobre lo que escribo me hace trinar. Y él insiste, sin demasiada fuerza pero mantiene esa baja velocidad por mucho tiempo. Sus ojos lentos, sin rojez, queriéndose meter en la página, que a estas alturas tiene una escasa lista de nombres y una escasa línea o un sí o un no al lado. No estoy pensando en espionaje, ini se me ocurre! Tanto es lo que me hace desfallecer mentalmente el no dar por acabado el entuerto que el miedo (el horror) no es como tantas otras veces colocado en el qué pensarán o de qué me acusarán, sino en cuándo podré salir de este agujero. Yo. Yo misma, con mis dos patas traseras, con mis dos patas delanteras.

Entonces al parecer, el sueño me ofrece una liberación. Estoy al aire libre, pero igual, mi laptop sigue sobre mis piernas y sigue una pesada carga actuando en el orden mental donde se cocina la palabra *cuándo*.

Cuándo ¿qué? Todavía no me dice nada. El sueño se reserva lo que quiere.

Al aire libre. Aire libre significa parque o calle abierta donde algún árbol te cobija, donde ya La Familia no puede exhalar directamente el aire oscurecedor, donde El Desconocido y su Ojo brillan por su ausencia... Pero ¿podría afirmarse que como no comparece físicamente el entramado que forma el excesivo número de bultos y cachivaches, ha cesado ya su ruido?

Y aquí a este aire libre, con verdaderos vientos de cuaresma arrastrando rollos de papel y trozos de cuanto hay disperso en el asfalto, asoma la griega llamada Basilia o Sofía B. Argyropoulou.

Tú, lista para envolver nuevamente tu garganta con el paño que el viento casi quiere arrancarte... Basilia Argyropoulou, amabilísima, cariñosísima, curiosísima, sonrío con todos sus dientes de perla y pregunta si has acabado al fin.

Verdaderamente cerrar los ojos un instante y volver a abrirlos concede más de un átomo de paz. Respira, respira. ¿Pensaste que el aire libre te iba a garantizar avanzar, liberarte, darte la ocasión esperada, tan esperada, de liquidar un asunto que tiene tus hombros rígidos malsujetando una cabeza adolorida y un vientre inflado y rugiente como volcán en erupción? Bien adivinas que la griega nombrada B. o S. B. Argyropoulou, quiere saber ya el resultado. Y se coloca junto a ti, a tu lado, regia como es, bella entre las bellas, porque más de cuarenta años en este archipiélago sembrado de palmas reales no han impedido que su imagen siga siendo la imagen viva de una cerámica griega.

Para más alarma, esta vez la Argyropoulou no quiere solo un resultado sin nombre, quiere nombre y datos, todos todos los detalles. Quién y cuál (Libro, Autor o Común Denominador) es el primero y cuál y quién el último.

Empieza a nublarse así la belleza griega. Empieza a descascararse a enmohecerse a agrietarse. Y la ves caer, irremisiblemente, en el agujero propio.

¿Conoces ya ese agujero?

Una palabra mágica: icierra esa boca!

Pero te equivocas, siempre te equivocas, y lo que el sueño te hace decir es Basilia, icierra ya ese agujero!

Entonces caes. Ahí te coloca el sueño. En tu Agujero. Y nada alivia cerrar la laptop, cruzar la calle, el parque, una avenida llena de cocoteros, una calle G llena de jagüeyes, una calle que desemboca en Reina sembrada de viejos almendrones, humo, vapor irrespirable...

Basilia o S.B. Argyropoulou insistirá, irá contigo, a tu lado, junto a ti, hombro con hombro, no desmayará, no cejará.

Tú creaste tu Agujero, tú la has dejado entrar en tu Agujero.

¿Qué más puede decirte el sueño?

Vuelve al comienzo. No es narrarlo. No se trata de eso. Hay que

R E

S O L

V E R

L O.

Viernes Santo, 3 de abril, 2015

## Víctor Hugo Martínez Bravo (México D.F., 1983)

### Vigilancia, tortura y castigo: Apuntes sobre *Teoría del alma china*

La vigilancia, la tortura y el castigo son elementos vinculados a la violencia que se presentan de manera constante en *Teoría del alma china*. Así como en “El matadero” de Echeverría la Federación (el gobierno) “estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del matadero, y no había fiesta sin Restaurador, como no hay sermón sin San Agustín”, en el “Matadero” de Aguilera<sup>1</sup> el Estado lo vigila todo y “nada se mueve sin que el Estado no lo sepa”. Es decir, la vigilancia dentro de la comarca es la actividad fundamental que impulsa el Estado para la regulación y la disciplina ciudadana. Dice Aguilera:

Para esto la república aplica medidas extremas, hace que cada ciudadano vigile al otro y lo denuncie ante jurisdicciones que se encargan de procesar al individuo y construir una cadena culpa-salvación. Es famoso aún el caso de los carpinteros que ante la acusación de venta-ilegal-de-madera-pulida denunciaron poco a poco a cincuenta y dos personas, incluyendo administradores y maestros operarios que se encargaban de controlar el mercado y regular precios.

En *Teoría del alma china* Aguilera refleja una sociedad disciplinaria que se rige por la vigilancia y la institución panóptica. En su China aparecen las instituciones disciplinarias que “han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta” (Foucault) y que han puesto todo su empeño en crear una red de observación en torno a los individuos. Así como en “El

gran corazón de Occidente”, tercer relato del libro de Aguilera, el Estado vigila, controla y regula a los enanos, en “Teoría del alma china (II)”, el elevador en la colonia japonesa está siempre vigilado y reservado para colonias importantes y la policía se dedica a vigilar incesantemente los “huecos” donde habitan familias enteras. Pero lo interesante de esta maquinaria de observación se encuentra en su capacidad para producir y distribuir el poder y la vigilancia, no solo entre “un jefe” y sus subordinados, sino entre todos los individuos insertos en la misma. Así, dicha maquinaria, que produce en varios pasajes de *Teoría del alma china* un discurso paranoico en el narrador (por ejemplo, en las páginas finales de “Matadero”), convierte a los vigilantes en vigilados. En “Matadero”, el narrador y su esposa (académicos que investigan al escritor), descritos por el escritor en silla de ruedas como vigilantes (“están vigilando. Aparecen y desaparecen de mi casa y me obligan a pasar muchas horas inutilizado en un sillón de ruedas [...]”), son a su vez vigilados tanto por la Pekinesa como por el presidente de la bolsa y el Estado. El escritor en silla de ruedas es él mismo un vigilante, un lacayo del Estado —posiblemente un soplón de otros escritores—, que finge su accidente, ejecuta él mismo a las vacas del matadero, arma unos muñecos de cartón, falsifica cartas enviadas a escritores occidentales y graba las conversaciones del narrador mediante gorriones “totalmente huecos y con una reproductora de minicassettes encajada en lo que antes fue su barriga”. También cabe la posibilidad de que el servicio del escritor al Estado esté motivado por el miedo producido por amenazas y violencia

contra su persona, como ocurre con aquellos escritores que “se vigilan entre ellos, y para reunirse con occidentales deben pedir ‘consejo’ a la institución central” y que no permiten que se les tome fotografías, que “Occidente los mire”. Es interesante notar cómo en todos estos ejemplos de Aguilera hay una superposición de prácticas pertenecientes a los distintos tipos de sociedades señaladas por Foucault. Las prácticas violentas de las sociedades represivas o sangrientas que buscan causar daño y suplicios en el cuerpo del individuo, se solapan con las prácticas preventivas y correctivas de las sociedades disciplinarias que buscan crear cuerpos dóciles, domesticados y productivos.

Las fotografías y los aparatos fotográficos son elementos importantes en la vigilancia que se representa en *Teoría del alma china*. Aparecen tanto como objetos peligrosos para el régimen, como en forma de dispositivos que le ayudan a este en su propia vigilancia. Si en “Teoría del alma china (I)” los policías de la aduana prohíben al narrador llevar sus fotografías debido a que “Distorsionan imagen de república” (sic) y les entregan solo las “permitidas”, en “Matadero” el aparato fotográfico “metálico, con varios bombillitos rojos y una bocina en forma de cono; por uno de los extremos bota papeles” a la vez que reproduce imágenes detalladas de cada uno de los movimientos y acciones del narrador y su esposa, anota la descripción de dichas acciones y movimientos al pie de las fotos; de ese modo se va armando el diario del escritor. Dicho aparato de vigilancia —que podría equipararse por su complejidad al aparato de tortura de Kafka en “La colonia penitenciaria”— recuerda un poco al panóptico de Bentham, que pretende vigilarlo desde un sitio. La diferencia radica en que el aparato del escritor se encuentra “escondido” y el panóptico se hace visible para que el vigilado sepa y sienta que es vigilado, aunque incluso no lo sea. El panóptico es “una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás

visto” (Foucault). Es cierto que en “Teoría del alma china (II)” el narrador cuenta que la “república” —a diferencia de occidente—, prefiere “la forma M” sobre el modelo panóptico. Su argumento es que un sistema donde “todos pueden ser mirados y a la vez todos se vigilan entre sí, de manera que desde cualquier parte el recluso sienta el martillito de la ley”, es un sistema que hace sufrir más a una “población” que aquel que les crea la ilusión “de que son libres o por lo menos poseen privacidad”. Sin embargo, en varios pasajes de *Teoría del alma china*, Aguilera retoma los principios básicos del panóptico para idear unos mecanismos de vigilancia propios. Así como en “Teoría del alma china (I)” las imágenes de los hombres muertos en el museo de guerra tienen “huecos en los ojos”, los hombrecitos de cartón que construye y pinta el escritor y la Pekinesa en “Matadero” también manifiestan la posibilidad de que alguien pueda estar mirando siempre a través de ellos. Dice Aguilera:

Otra de las cosas extrañas fueron los hombrecitos de cartón. Aparecieron un día en el techo del matadero, hacia la casa del escritor, y se corrían solos de lugar formando varios diseños. A veces una cruz, a veces una espiral, a veces una fila horizontal. Estaban pintados como los sheriffs de las películas del oeste, con pistola/chaleco, y en vez de ojos tenían huecos, dos huecos por donde suponíamos que alguien iba a mirar. Lo cierto es que nunca vimos a ninguna persona vigilantemente detrás de ellos, y siempre estaban ahí, como perritos de guardia.<sup>2</sup>

Aquella presencia de “los hombrecitos de cartón” es comparable con la torre de vigilancia de las prisiones de estructura panóptica. Al igual que la torre, los “hombrecitos de cartón” tienen que hacerse visibles a los vigilados para que su acción intimidatoria (que buscará la “prevención”) se haga efectiva y la vigilancia logre interiorizarse en ellos. De ese modo, los individuos se convierten siempre en sospechosos y en vigilantes tanto de los actos de los demás como de

los propios. Evidentemente, esta estructura es capaz de desatar la paranoia en los individuos y en las autoridades. Aquel “martillo paranoico de la justicia” —como nombraba Saurau a la policía— es el mismo que en “Matadero” crea una serie de sospechas, gestos incomprensibles, estrategias de vigilancia, secretos y fingimientos muy parecidos a aquellos que se presentan en la película *La vida de los otros*.<sup>3</sup>

Los ejemplos de tortura y suplicios representados en *Teoría del alma china*, constituyen una parte fundamental de la obra y están vinculados en muchas ocasiones al castigo. Si en la justicia moderna “el sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena” y desaparece a principios del siglo XIX “el gran espectáculo de la pena física; se disimula el cuerpo supliciado; se excluye del castigo el aparato teatral del sufrimiento”, como ha reconocido Foucault, en la sociedad que se representa en la obra de Aguilera la acción que se infringe sobre el cuerpo de los “delincuentes” (presos políticos) es todavía y primordialmente punitiva. Además de ello el cuerpo torturado aquí sí se vuelve un espectáculo que se exhibe hasta en museos. Dice Aguilera:

Esto ha convertido al Fonxhuá en uno de los más concurridos. Allí se encuentran las manos del general Wong, genio militar de las guerrillas. Según el folleto: *Treasures of Fonxhuá Museum*, este general fue apresado por un comando de infantería y una de sus torturas consistió en cortarle poco a poco las manos hasta que se desangrara. Posteriormente fueron entregadas al frente maoísta y exhibidas como fetiche ideológico para el advenimiento de las nuevas generaciones.<sup>4</sup>

Como en todos lados, la exhibición pública del dolor funciona en *Teoría del alma china* como un acto que castiga al torturado a la vez que previene que los demás incurran en las mismas conductas “prohibidas” por las cuales se le castigó. Así, en “Teoría del alma china (I)”, Gran Mongol cuenta cómo su padre “enterró un gancho de carnicería

en el cuello de su madre y la arrastró por todo Shuking ‘para que aprendiera de una vez por todas a no alzarle la voz a su marido’. Después la colgó en la tiendecita del pueblo y huyó”. Al igual que arrastrar a la madre por todo Shuking y luego colgarla en la tiendecita del pueblo, es un acto que, en su énfasis en la visibilidad de la violencia y la tortura, sirve para que ninguna otra mujer de la comarca vuelva a levantar la voz al marido, en la colonia japonesa que se presenta en “Teoría del alma china (II)”, quemar los libros “que narraban la historia hasta ese momento” en un acto público, funciona para visibilizar el destino del “interlocutor, el que interpreta-compara datos fríamente” y que pueda tener la intención de “escribir la historia”. Por su parte, en “Matadero” la república es descrita por el escritor, en su libro *La gran marcha hacia el costado*, como una zona de castigo “donde unas vacas matan a otras vacas y les hacen sufrir distintas vejaciones”, y donde, según la Pekinesa, “lo único que pueden hacer es castigarnos a corrientazos, como a las vacas, a corrientazos”. Por tal motivo, mandan al escritor a vivir junto al matadero; para que aprenda a no burlarse de la Bolsa y para que, a su vez, pueda comprenderse la burla de los funcionarios del Estado, quienes al final “fueron más irónicos que él [...] [pues] lo sacaron del mundo y lo pusieron a vivir en este lugar, para que se acuerde que con ellos no se juega”.<sup>5</sup> En el mismo texto de Aguilera, la manera de sacrificar a algunas vacas en el matadero se muestra peculiar: primero se les leía un comunicado “repetido innumerables ocasiones en tonos diferentes de voz”, luego se las condenaba y finalmente se las fusilaba. La intención detrás de ese absurdo parece ser la de mostrar la internalización de la existencia de la penalidad como consecuencia de todo acto violento. Es decir, grabar en los individuos el vínculo indefectible entre la violencia y el castigo. El absurdo en el “razonamiento” no es que se haga creer que las vacas son fusiladas porque son culpables de algo, sino que las vacas son culpables de

algo debido a que son fusiladas: como si el fusilamiento las volviera inmediatamente culpables.

El vínculo entre tortura, violencia y castigo se observa también en el pasaje en que Kraus golpea con un palo y echa de la casa a su hija desnuda debido a que “no puede saltar croando como una rana”, o cuando Gran Mongol cuenta cómo, cada vez que la república apresa a los habitantes de la república japonesa, les “saca esos dos dientes como castigo”. Sin embargo, hay también en *Teoría del alma china* algunos pasajes en donde la tortura y los suplicios no están vinculados al castigo sino a una simple ostentación de violencia pura por parte de los depositarios del poder. Un ejemplo de ello es la jaula de tortura que describe Aguilera en “El gran corazón de occidente”:

La tortura consistía en una jaula de *madera-bronce* suspendida en el aire con dientecitos afilados en el suelo. El supliciado para no morir debía estar siempre en puntas de pie o trepado a las paredes hasta que desfallecía. Cuando no podían más —algunos lograban sobrevivir hasta ochenta horas—, los recostaban sobre los dientes y con unos soportes de madera los estiraban progresivamente hasta que se desarticulaban y saltaban en pedazos.<sup>6</sup>

Si bien es cierto, según Foucault, que “en la tortura van también mezclados un acto de información y un elemento de castigo”, la jaula de tortura que se describe en el relato de Aguilera no apunta hacia aquellas direcciones sino, más bien, cumple la función tanto de prolongar el dolor de la víctima como de acentuar el control del verdugo sobre ella. Además de causar un mayor sufrimiento en la víctima, dándole oportunidad de sobrevivir (¡hasta ochenta horas!) y estirándola progresivamente hasta desarticularla, el verdugo —a través de la jaula— es capaz de ostentar su poder mediante el control absoluto del cuerpo y la administración del dolor de la víctima.

Dicha jaula, que nos remite de nuevo a la máquina de tortura de Kafka en “La colonia penitenciaria” y

que también se relaciona con la figurilla de la “mariantonieta” guillotizada y sangrante que “el Alemán” compra en el mercado,<sup>7</sup> es un símbolo en la obra de una actitud en torno a la violencia y la tortura que no se sujeta a motivaciones estrictamente punitivas. Más bien, parece un objeto que encarna el placer de la violencia y la tortura por parte de los torturadores. Así como en “El matadero”, de Echeverría, los federales parecen torturar al unitario tanto por razones políticas como por un placer excitado por la matanza y la sangre de los animales, en *Teoría del alma china* ambas dimensiones también se combinan. En “Matadero”, por un lado, el objetivo político es buscar torturar a los occidentales mediante la tortura y matanza misma de las reses: además de que la Pekinesa asegure que “a veces matan animales solo para que el olor a sangre penetre en la casa y veamos lo que pueden hacer con cualquiera, cómo pueden destrozarlo hasta que se pudra”,<sup>8</sup> y de que en otro pasaje se cuente cómo la Pekinesa abre la ventana justo en el momento en que cuelgan a una vaca viva de un gancho del matadero, el narrador explica cómo cada vez que ellos llegaban al matadero, “el mugido de las vacas se hacía más y más insoportable, como si todas hubieran sido pinchadas a la vez...”. Por otro lado, el placer de la tortura se ejemplifica en momentos en los que esta aparece vinculada con conceptos como “belleza” o “hermosura” (el placer de la violencia no es visto como una excepción sino como ejemplo de una *violencia individual*). En “El gran corazón de Occidente”, otro de los relatos del libro, el narrador afirma que hay “hermosura” en la violación y golpiza que se le propina a un enano-niño y “el Alemán” concibe lo “estético” en sus películas como algo muy próximo a la violencia y la tortura; en “Teoría del alma china (II)” el narrador califica como “belleza militar” un ritual en el que “varios militares sacan a empellones a un japonés, lo obligan a agacharse sobre el mantel, tomar un brebaje, pedir perdón en voz alta a la república, y encajarse un cuchillo varias veces en el cuerpo”. De esa forma, tanto el objetivo político (ahuyentar a los occidentales vigilantes de la

democracia) como el objetivo de la violencia individual (el puro placer por la agresividad y la tortura) se cumplen en la obra de Aguilera.

### Moralidad ambivalente y parodia

En el libro *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*, María Pía Lara se pregunta “¿Por qué el tema del mal se ha convertido en algo tan candente?”, y responde más adelante que, a pesar de que podrían proponerse numerosas razones, aquella que encuentra más interesante es que en nuestros días existe una preocupación mayor “acerca de cómo este antiguo problema ha entrado cada vez más en nuestra conciencia [...] poseemos una forma más clara, más moral, de analizar aquello que llamamos ‘atrocidades’”.<sup>9</sup> Si estamos de acuerdo en que la violencia se inserta dentro de estas preocupaciones y análisis sobre “el mal”, será más fácil comprender que la violencia representada en la literatura no solo adquiere una dimensión estética, sino también una moral, ya que, como dijera Lars Svendsen:

Ciertamente, nuestra relación con la violencia es de naturaleza estética, una estética que quedó bien patente en la antiestética del modernismo, con su obsesión por lo chocante, por lo feo. Asimismo y de forma simultánea, mantenemos con la violencia una relación moral, puesto que deseamos que disminuya; sin embargo, no sabría decir si el punto de vista moral reviste más importancia que el estético.<sup>10</sup>

*Teoría del alma china* también se debate entre lo moral y lo estético, o más bien, entre la reflexión teórica sobre la moral (la ética) y la dimensión “estética” dentro de la narración. Según María Pía Lara, “al narrar el mal” se logra comprender la existencia de una interrelación necesaria entre la dimensión ética y la estética, a través de un uso muy particular del lenguaje, mediante algunas estrategias literarias (uso de metáforas, descripciones, tipo de narrador, etcétera) capaces de “producir determinados

efectos morales en nuestra identidad individual y colectiva”.<sup>11</sup> Para la investigadora, tanto las narrativas de corte histórico como las narrativas ficcionales permiten asumir en el lector un punto de vista moral; esto es, que son capaces de producir —en el caso de la ficción literaria—, además de determinados efectos poéticos y retóricos (literarios), ciertos filtros morales. Dice Pía Lara:

Las historias nos permiten comprender algo porque existe un filtro moral [...] Dicha[s] historia[s] debe[n] poseer una descripción poderosa que interprete los actos cometidos con claridad. Al subrayar la dimensión moral del daño realizado por el perpetrador contra otro ser humano, adquirimos la noción de lo que está realmente *en juego* moralmente hablando. Así podemos ver que una determinada forma de abordar la descripción de una acción, combinada con su expresividad narrativa, nos puede proveer de una visión que nos permita dibujar nuestras conclusiones acerca de lo que es moralmente erróneo. Entonces seremos capaces de ver cómo una historia se convierte en un *filtro moral* —un vehículo— que profundiza nuestra comprensión acerca de lo que constituye un *daño moral*.<sup>12</sup>

Fuera de la discusión de que en *Teoría del alma china* exista una voluntad por parte de Aguilera por crear o no un *filtro moral* —por ejemplo, a partir de la descripción de la violencia en el régimen totalitario chino—, en cada uno de los cuatro relatos (apartados) del libro se establece una conexión distinta —¿involuntaria?— entre lo moral y lo estético. Si para Pía Lara la conexión moral-estética que genera efectos críticos en los espectadores (lectores), surge a través del lenguaje y las estrategias y métodos para comunicar ideas a través de narraciones o historias, en los cuatro apartados del libro de Aguilera estos elementos literarios se disponen de maneras distintas para crear diferentes relaciones entre lo moral y lo estético. Como se ha expuesto en el apartado de la tradición de la violencia, en *Teoría del alma china*, convive la *violencia sistémica* con la *violencia*

*individual*, la agresión sin motivo con la contraviolencia a una opresión política. Todas estas violencias parecen estar motivadas por una decisión moral que es capaz de expresarse en los narradores, ya sea “suspendiendo la culpa”<sup>13</sup> o satirizando, criticando y confrontando abiertamente al régimen totalitario, y simpatizando con sus víctimas. Esta moralidad ambivalente asoma cuando el narrador emite juicios morales casi opuestos de un relato a otro. Como se ha mostrado anteriormente, en algunos pasajes el narrador se muestra condescendiente y solidario con los débiles y los oprimidos, mientras que en otros arremete contra ellos de manera brutal, e incluso se burla del sufrimiento, otorga un carácter estético a la tortura y disfruta la muerte de algunos individuos: en “Teoría del alma China (I)”, el narrador parece más transparente, neutral, menos crítico; se limita a describir la geografía y a introducir, de cuando en cuando, algunas anécdotas, prácticas y tradiciones chinas. Incluso, al final del relato, cuando el narrador se concentra más en describir la violencia del Estado chino —por ejemplo, cuando en el aeropuerto se le prohíbe llevar las fotos “que distorsionan imagen de república”—, la voz narrativa sigue permaneciendo inalterable, desapasionada, como si aquello que estuviera sucediendo no tuviese la mayor importancia para el narrador. Sin embargo, la decisión de Aguilera de introducir en aquel relato un narrador que describa de manera “desapasionada” pero minuciosa, es acertada debido a que simula “objetividad” y transparencia en su voz (como una cámara de video que aparenta mostrar sin juzgar lo que ocurre “realmente” en el espacio de la ficción), además de funcionar como estrategia para adherir los juicios morales del lector a los del narrador.<sup>14</sup> En “Matadero”, como hemos sugerido, a diferencia de “Teoría del alma China (I)”, el narrador no solo describe las estrategias, perversidades y sistemas de tortura y vigilancia del Estado chino, sino que, además de expresar abiertamente sus juicios morales y críticas al régimen, ejerce y justifica una *contraviolencia* al poder aplastante del Estado. La red de mentiras y

la paranoia causada por la constante vigilancia, en las que se detiene el narrador son muestras de esa voluntad casi denunciatoria que tiene la voz narrativa del texto. Por el contrario, como se ha indicado, en “El gran corazón de Occidente”, el narrador no se compadece de los débiles, busca criticar al régimen ni justifica la violencia contra el totalitarismo de un Estado, sino que se limita a encontrar la belleza en la agresividad y a glorificar los actos de *violencia individual*; por ejemplo, cuando se presenta la escena de violación y golpiza al enano-niño en la película del alemán,<sup>15</sup> y posteriormente, cuando el alemán amarra a un perro y lo revienta a palazos: el narrador opina que “si el director de la película hubiera sido yo, este habría sido el verdadero comienzo de *los enanos*”. Por su parte, en “Teoría del alma china (II)” parece que todos los elementos presentados por separado en los otros tres relatos (“Teoría del alma China (I)”, “Matadero” y “El gran corazón de occidente”) se combinan. La transparencia y neutralidad de la voz, que en unos pasajes del relato describe los paisajes, prácticas, habitantes y sitios de interés de la colonia japonesa, en otros se transforma en una voz apasionada, crítica de los dispositivos de vigilancia —como el elevador de la colonia japonesa—, o irónica y atenta en mostrar la ideología del régimen; así, cuando cuenta el narrador la respuesta que dieron los presos de la colonia a la pregunta sobre el último documental que habían visto: “gritaron: ‘¡Mao es la encarnación de la patria!’ Por supuesto, el personal administrativo empezó a aplaudir”. Finalmente, en ese mismo relato, la voz que pareció ser unos momentos objetiva y otras críticas del Estado y defensora de las libertades individuales, reproduce más adelante el discurso apologético de la *violencia individual* y se precia también de conocer la belleza de la agresividad (“Por ejemplo, el día en que había cuatro heridos: días después comentábamos las hermosas fotos que hubieran salido de uno de ellos con dos tiros en el ojo...”). ¿Qué pudo haber querido sugerir Aguilera con esa deliberada ambigüedad de la violencia en su libro? Posiblemente, buscó

mostrar que las manifestaciones de la violencia no pueden reducirse a concepciones maniqueas y asociarse infaliblemente a ciertos discursos o modelos individuales e institucionales; que así como hay una violencia que ejerce el Estado sobre los ciudadanos, existe también una violencia de los letrados, los escritores y los intelectuales (tanto de aquellos al servicio del Estado como de aquellos que carecen de vínculo y de programa político y que frecuentemente obedecen solo al placer de la agresividad).

Por último, resta mencionar la importancia de la parodia y la crítica a la traducción en *Teoría del alma china*. En el primer capítulo de esta investigación,<sup>16</sup> se ha planteado una tendencia a un cambio de valores en la narrativa que tiene que ver, como diría Jean Franco, con los “efectos estandarizadores de la comercialización y el mercado que ha llevado eficazmente a la poesía y la ficción vanguardista a los márgenes de la cultura”,<sup>17</sup> y que ha restado visibilidad a muchas obras de gran importancia, relegándolas a espacios en “las pequeñas revistas y publicaciones artesanales, y en el momento actual a la particularidad de las *web sites*. Aún existen, empero, bolsas de disidencia vanguardista y bohemia, aunque van desapareciendo con rapidez”. La obra de Aguilera se inscribe, a mi modo de ver, en esta categoría de “disidencia vanguardista”, no simplemente en cuanto literatura perteneciente a una editorial artesanal, sino también en cuanto literatura consciente y crítica de dichos “efectos estandarizadores de la comercialización y el mercado”. Uno de los efectos estandarizadores que critica Aguilera en su libro es un cierto tipo de traducción promovida por el mercado internacional y las grandes editoriales transnacionales. Dice Jean Franco:

La traducción, que fue siempre una vía para salir del provincialismo, es reconocida ahora como algo más que un ejercicio secundario, una práctica esencial para la emancipación y una apertura hacia versiones alternativas de la universalidad forjadas desde la propia tarea de la traducción. Esta clase de traducción se enfrenta al mercado

internacional que demanda una fácil traducibilidad, que por supuesto constituye otra forma de discriminación y selección.<sup>18</sup>

Cuando en el apartado “Violencias biopolíticas” del capítulo II se habló de aquella forma de dominio “democrática” y “pacífica”, ejercida a través de los medios por los cuales se filtra el lenguaje, se estaba hablando en parte de las estrategias de las grandes editoriales para producir mercancías serializadas, modelos o arquetipos “literarios” globalmente equiparables y fácilmente “consumibles”. “Lo simple, directo y transparente, que es valorado por la industria de las comunicaciones, y lo práctico, lo pragmático, lo de sentido común, valorado por la razón cínica”<sup>19</sup> implican la traductibilidad promovida por las grandes editoriales. Traductibilidad (fácil) que estimulan las industrias no solamente de una lengua a otra, sino también de un lenguaje a otro. De ese modo, muchas editoriales industriales transnacionales no solamente crean un *esperanto literario* (plano y “transparente”; traducciones evidentemente pobres), sino también simulan haber descubierto un lenguaje equiparable para todos los medios. Así, por un lado, muchas de las traducciones de las editoriales del Grupo Planeta o del Grupo Santillana,<sup>20</sup> en su afán por abarcar un mercado más amplio, optan por establecer un español neutro,<sup>21</sup> mientras que por otro, pretenden “traducir” las obras literarias a cualquier otra manifestación mercantil de las industrias del entretenimiento; cualquier novela o libro de cuentos puede volverse película, musical, serie de televisión y seguir tejiendo la red de mercancías a partir del texto narrativo inicial. Con ello, se concede que en esta industria y este *star system*, los elementos técnicos, poéticos, retóricos y narrativos están subordinados a lo temático o incluso a lo anecdótico de las obras. Como dice Escalante Gonzalbo en *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*:

Los escritores por su parte —los más vendidos, se entiende— ponen lo que les corresponde, haciendo el elogio de la sencillez, de la comunicación y

la literatura al alcance de todos. Los argumentos se repiten: contra el amaneramiento de las academias, contra el elitismo, contra la cultura esotérica, contra la solemnidad, contra la literatura deliberadamente minoritaria, y a favor de un estilo puesto al día, más “cinematográfico”. Y el estribillo que no falta nunca en los novelistas, de que se trata de contar historias y contarlas bien.<sup>22</sup>

Esta voluntad de “contar historias y contarlas bien”, significa, para muchos de estos escritores, que no se debe jugar con los pliegues del lenguaje, que no se deben repasar las formas y las palabras con parsimonia, sino que aquello debe reducirse a la rapidez, la agilidad y la claridad narrativa. Mediante la parodia, *Teoría del alma china* se burla de la estandarización del lenguaje y de las malas traducciones promovidas por las editoriales industriales. En muchas partes de la obra se escribe mal deliberadamente para simular que lo que se está leyendo es algo (¿una guía turística “literaria”?) mal traducido. En las páginas 11, 13, 17, 20, 31, 35, 36 y 76, por ejemplo, las frases de los párrafos comienzan con mayúsculas (por ejemplo: “CHINA ES UN PAIS DE ENANOS” o “LOS JAPONESES SON COMO NIÑOS”) posiblemente para parodiar también a la escritura lingüísticamente “estándar” con que comienzan los párrafos de las guías turísticas, que buscan ser fácilmente detectables para el lector. Si en todo el libro el narrador parece burlarse de las concepciones kitsch que se tienen de China en Occidente, la traducción otorga más fuerza a esa burla. Por ejemplo, cuando se cuenta que a una golpiza que le dan dos policías a un ciudadano los periódicos la llaman “mover los muebles de lugar sin quitar los muebles de encima”, o cuando Aguilera yuxtapone las palabras originales a las traducciones. Por ejemplo: “la tierra se cuarteada (*funxawhi*)”, “*suizhé* (caseta de herramientas)”, “Máquinas de multiplicar dinero (*gonsuwhoxig*)”, o incluso “*xhonnui* (raicillas, alcohol fermentado)” y, finalmente, cuando una nota al pie de página explica que la palabra *puy'en* “no tiene una traducción

reconocida, pero así son llamados los vendedores en el dialecto de la colonia”.

Por otro lado, el uso de términos compuestos por dos palabras puede interpretarse tanto como una parodia al concepto *ying* y *yang* (que se basa en la dualidad de todos los elementos del universo), como una burla a las traducciones que parecen ser resultado del descuido o la prisa. Cuando se describe a las personas del fumadero “hablando-caminando solos”, a una contorsionista haciendo “flexiones de hombros-codos”, se cuenta de un “hombre-oficial” o se habla de “*malusar* el dinero”, el narrador aglutina palabras que parecen otorgar un significado eficaz, simple y rápido. Mediante esa aglutinación, Aguilera se burla de estas pretensiones de “transparencia”, “eficacia comunicativa”, simpleza y rapidez que se amparan en las pseudoteorías empresariales de las editoriales transnacionales. Asimismo, en *Teoría del alma china* se critica la mala traducción que, además de imprecisa y descuidada (“centavos *dollars*”), puede generar términos o frases enigmáticas (“figura-de-familia-sentada-a-la-mesa”, “cortar-le-la-cabeza-a-las-vacas”), e incluso absurdas (“nada se mueve sin que China no lo sepa”, “un *soloúnico* espacio”, “rampas destensionadoras”, “*campus* de trabajo”, “*ha nadado últimamente con suerte*”). Por último, Aguilera muestra deliberadamente una incorrección en el lenguaje de los extranjeros (aun cuando estos están hablando en su idioma). Por ejemplo, cuando el oficial le espeta al narrador: “Tú no saber nada de China [...] Éstas son las que ustedes llevar [...] Distorsionan imagen de república”; cuando “El Alemán” “señaló que lo mejor era olvidar *ese todo* lo antes posible e ir pensando en una próxima película” o cuando el coronel Lung afirma sobre Wu Lixfan que “*nadie como él ha visto a China en su adentro*”. Así como en el caso del oficial se parodia el lugar común de los errores gramaticales “del extranjero” (“Tú no saber”, etcétera.), en los demás casos se parodia una incorrección que podría ser parte de la traducción misma. Es posible relacionar la *violencia sistémica* con las industrias editoriales globales que

aceptan (¿promueven?) —para fines de ampliación de mercado, eficiencia comunicativa y productividad— un cierto tipo de traducción deficiente y que tienen por objetivo devorar a las editoriales pequeñas. Por lo tanto, es bastante probable que el objetivo de Aguilera al parodiar la traducción industrial en su libro haya estado profundamente relacionado a un asunto de principios artísticos y libertad. Así como se critica la violencia de los regímenes totalitarios, es necesario criticar la violencia —también *sistémica*— de los regímenes de escritura y traducción impuestos por las empresas multinacionales.

Finalmente, es importante enfatizar que todos los elementos que se presentaron en este capítulo —desde las observaciones sobre la violencia y la estética, la violencia en la literatura y el cine de los años noventa (Herlinghaus), o el análisis de la vigilancia, tortura y castigo, hasta la moralidad ambivalente y la parodia— han dejado ver claramente en dos planos la tensión existente entre la *violencia sistémica* y la *violencia individual* en *Teoría del alma china*. En el primer plano, aparecen ambas violencias como “elementos temáticos” trasladados de nuestra realidad social: ya sea exhibiendo a los aparatos de poder capaces de atropellar, herir, desgarrar “legítimamente” (la carne, el cuerpo), ya dejando ver una agresividad “pura” o un placer por la violencia de algunos personajes y narradores —como los de algunos hombres de carne y hueso— que agreden sin un aparente “proyecto político”. En el segundo plano, la *violencia sistémica* no opera sobre la carne sino sobre el campo en que circulan las obras literarias: imponiendo un régimen de escritura, estandarizando el lenguaje, dando como opciones fundamentales de literatura las traducciones erráticas impuestas por las editoriales multinacionales o imponiendo un sistema mercantil-espectacular. Es en este plano donde Aguilera actúa, y si bien lo hace de manera individual, su ejercicio no podría catalogarse como *violencia individual* (puesto que no se trata del mismo acto del sujeto que simplemente agrede o golpea, o del que glorifica la sangre y los “temas violentos”), sino

como una violencia (“politizada”) *contra el sistema* que se manifiesta tanto en la decisión de escribir un libro “híbrido” (un texto que difícilmente se acople a los estándares del mercado) y de publicarlo en una editorial independiente, como de parodiar el lenguaje y la traducción promovida por las editoriales transnacionales.

### Poética de la violencia

Como se ha querido señalar a lo largo de estas páginas, *Teoría del alma china* es un texto en el que la violencia aparece en dos niveles: en el primero, Aguilera utiliza la hibridez textual, la parodia y la crítica a la traducción y la estandarización del lenguaje como *contraviolencia* al poder de la *violencia mercantil-espectacular* que tiende a dominar los espacios en que circula la obra; en este caso, los campos de las literaturas latinoamericanas (a pesar de la traducción de la obra a otras lenguas y de su circulación en otros países). En el segundo, Aguilera muestra las violencias (*individuales* y *sistémicas*) que se representan en la obra misma ya sea como simples agresividades por parte de sujetos sin “objetivos políticos”, ya como estructuras de poder que pueden tanto dominar a los personajes y sus acciones, como ser criticadas y confrontadas por los mismos.

Esta investigación ha comenzado diagnosticando la tendencia de la narrativa latinoamericana a su mercantilización y espectacularización a partir del cambio sustancial en la industria editorial y el desarrollo de las sociedades de consumo y entretenimiento; se ha querido enfatizar que el problema central no reside en que una obra se venda mucho o poco o que los escritores ganen bien con sus obras, sino en que la lógica del espectáculo y el *star system* sea impuesta en los campos literarios para dictar los parámetros de la creación y de la crítica, interfiriendo con ello a la autonomía de las obras. Como hemos mostrado anteriormente, la autonomía literaria ganada por los modernistas

y consolidada por generaciones posteriores, estuvo determinada en una primera instancia por la “profesionalización del escritor” y la defensa de la “alternativa de mercado” (la creación de un “mercado literario” capaz de independizar a los escritores de los designios estatales). Sin embargo, como se ha visto también, los modernistas pronto advirtieron que dicha alternativa llevada al extremo y transformada en proyectos de industrialización (mercantilización), es un dispositivo capaz de suprimir la misma autonomía obtenida.

En las últimas décadas del siglo xx y las primeras del siglo xxi, rige esta “alternativa de mercado” intensificada, extrema, que responde a un paradigma del “capitalismo multinacional” y que tiende a transformar el mercado editorial (antes principalmente “literario”) en un mercado gobernado por los parámetros de la sociedad del espectáculo. Ahora bien, una de las prioridades que surgieron a lo largo de este trabajo fue determinar por qué la mercantilización y el espectáculo se pueden considerar violencias dentro de la práctica literaria. Lo que se ha querido demostrar es que el espectáculo es una de las herramientas primordiales del capitalismo para lograr que la mercancía “se convierta en la ocupación total de la vida social”. Así como la modernidad capitalista fue, según Bolívar Echeverría, aquella que “repuso el drama ‘primitivo’ de la violencia, el de la esclavitud, pero le quitó su momento dialéctico o de trascendencia y le dejó únicamente su consistencia destructiva”,<sup>23</sup> el espectáculo, como extensión y herramienta del capital que busca imponer a la mercancía en el centro de la vida social, intenta esclavizar la existencia de los sujetos, reducirla al consumo. Además de lo anterior, el negocio de la literatura, los premios literarios, las reseñas y comentarios elogiosos que aparecen en periódicos o canales de televisión al servicio de alguna editorial transnacional, imponen cada vez con mayor agresividad, cada vez con más argumentos espectaculares y mercantiles y menos argumentos “técnicos”, las maneras de escribir (principalmente novelas); cada

novedad en la narrativa (evidentemente productos literarios que puedan venderse) es descrita como “la mejor novela de la década” o hipérboles similares, y adjetivada también espectacularmente (“brillante”, “genial”, “demoledora”, etcétera). Pero hay violencia en la mercantilización y el espectáculo, principalmente, porque las editoriales transnacionales, con el propósito de vender, intentan amoldar la narrativa a estándares de consumo. De tal modo que la tendencia de estas industrias es a encasillar las obras en géneros claramente definidos y a “normalizar” sus características narrativas, así como a ajustar, nivelar o ceñir brutalmente su lenguaje a patrones determinados. Con ello ocurre lo que asegura Ricardo Piglia en una conversación:<sup>24</sup> que hoy sería casi imposible para Borges encontrar un editor para sus *Ficciones*, pues ahora son el mercado y el espectáculo los que dictan las normas de publicación. Como hemos querido hacer notar a lo largo de esta investigación, la *violencia mercantil-espectacular* establece un régimen de escritura, del cual Aguilera con su *Teoría del alma china* intenta desprenderse (como una *contra-violencia*) mediante la hibridez textual y la crítica a la mala traducción y la estandarización del lenguaje.

Por otro lado, las *teorías de la violencia* que se expusieron en el capítulo 2 desde distintas perspectivas y discursos disciplinarios, buscaron no solo articular categorías, ahondar en el fenómeno de la violencia, hacer distinciones y clarificaciones y relatar algunos momentos en la historia de la violencia, sino también proponer algunos términos y nociones que posteriormente sirvieron de herramientas para el análisis y la comprensión de la violencia en la obra de Aguilera. Así como se resaltó la oposición *violencia sistémica/violencia individual*, o se cuestionó la “transparencia” e implicaciones políticas del discurso científico (neurológico, psicobiológico, médico, etcétera) sobre la violencia, también se intentó aclarar el lugar que ocupa la *violencia biopolítica* en las sociedades contemporáneas y la relación de esta con la producción de “bienes inmateriales”, en específico con la literatura.

En el primer párrafo del capítulo 3 se menciona que Aguilera ha expresado en entrevistas un rechazo hacia la literatura-mercancía promovida por los Estados democrático-liberales; también se señala su desagrado en relación con las poéticas nacionalistas y la ideología del Estado socialista. En pocas palabras, a Aguilera le repugnan las limitaciones impuestas a la literatura (tanto el espectáculo y el mercado como las poéticas nacionalistas, o al servicio no de la “calidad literaria” sino de los intereses del poder). Para Aguilera, se trata de intereses violentos que a menudo se esconden bajo el concepto “patria”. Por tal motivo, *Teoría del alma china* retoma “La colonia penitenciaria” de Kafka, “El matadero” de Esteban Echeverría y *Trastorno* de Thomas Bernhard, en gran medida, para problematizar dicho concepto y mostrar las caras de la violencia que acarrea. Pero no solo eso, sino que estas obras muestran también violencias dobles: si en “El matadero” de Echeverría la voz narrativa describe las “atrocidades” y agresiones cometidas por los federales, pero a la vez ella misma es una *violencia letrada* cuando animaliza a la “chusma” o la describe como algo horroroso, en “Matadero” de Aguilera la *violencia letrada* también se hace presente cuando se exhibe la falta de integridad ideológica y moral y la violencia ejercida por parte del supuesto “escritor de la resistencia”. De igual modo, así como en *Trastorno*, Saurau es capaz de criticar tanto la violencia de las sociedades de consumo como de añorar el Imperio o agredir a la no-aristocracia, en “El gran corazón de occidente” el personaje Saurau puede alternar aquella violencia destructiva, gratuita, despolitizada, “individual”, con una *violencia sistémica* en contra del Estado chino y sus instituciones de poder. De igual modo, Aguilera recurre a Herzog porque también en él la *violencia individual* y la *sistémica* se superponen; porque la agresividad placentera por parte de los enanos, su gusto por herir, sacrificar y mutilar animales, se alterna con prácticas de confrontación política a la institucionalidad del reformatorio.

Debido a estos ejemplos, se puede afirmar que las dos violencias (*sistémica e individual*) conviven y se alternan en la obra de Aguilera, tanto si pensamos esta última como una unidad textual, como si la consideramos un conjunto de apartados que pueden ser leídos de manera independiente. Y aquella convivencia se muestra claramente también en la ambigüedad moral de las voces narrativas del texto. Por un lado, hay por lo menos dos narradores distintos en los cuatro relatos —una voz que critica la violencia y los aparatos represivos e ideológicos de Estado (“Teoría I”, “Matadero”, “Teoría II”) y otra que se dedica a vindicar la agresividad (“El gran corazón de Occidente”)—, y por otro, un narrador puede llegar a ser ambiguo en un mismo relato. Por ejemplo, en “Teoría del alma china I” o en “El gran corazón de Occidente”, el mismo narrador que critica a un sistema totalitario también disfruta del placer de ser agresivo con los débiles y oprimidos. Y es que, como se ha mostrado en el capítulo III, en cada uno de los relatos de Aguilera los narradores fijan grados distintos entre lo moral y lo estético. Si en los relatos-marco el placer estético se encuentra más cerca de la crítica a un sistema político opresivo y la exposición de algunos dispositivos de vigilancia y tortura, en “Matadero” comienza a vislumbrarse un placer estético cuando se describen los detalles de la violencia (aunque el narrador siga siendo crítico del sistema). La gran diferencia se nota en “El gran corazón de Occidente”, donde el narrador expresa abiertamente su placer por la belleza hallada en la tortura y la crueldad, y encuentra “hermosura” en la violación y la golpiza brutal de un niño. Habría que recalcar que ese placer estético hallado en la agresividad, la tortura y los suplicios, no se manifiesta en Aguilera como una excepción con respecto a las categorías de las violencias anteriormente expuestas, sino como un elemento constitutivo de la *violencia individual*.

Hemos visto cómo, para Jauss, el placer estético producido por la experiencia de lo horrible, lo cruel y lo violento se presenta en el individuo como un

puro disfrute de los “mecanismos” de los objetos artísticos que afectan las emociones. Con este enfoque en el puro “mecanismo”, el individuo es capaz de distanciarse afectivamente, de protegerse de estas “emociones trágicas”. Pero hemos visto además que este placer estético no es solo un mecanismo de defensa por parte del sujeto, sino también un modo de experimentación catártico, que otorga la posibilidad al receptor (espectador, lector) de abandonar por un momento su vida cotidiana para experimentar “lo otro” (lo horrible, lo trágico, la violencia). En el caso del cambio afectivo-emocional que transforma la sensibilidad estética de productores y receptores y que Herlinghaus percibe en la narrativa latinoamericana a partir de los años noventa del siglo xx, no existe simplemente un empalme con un “placer estético”, con la empatía por una *violencia individual*. La transformación afectivo-emocional ejemplificada ya sea en las “narconarrativas” del cine y la literatura o en la “sicaresca”, se relaciona principalmente, como muestra Herlinghaus, con una actitud de rechazo individual a las construcciones normativas contemporáneas de civilidad, contención de emociones, prosperidad del capital transnacional y seguridad internacional. Es decir, esta transformación emocional, si bien echa mano de una violencia *hard*, de una agresividad extrema, de un aparente enfoque en la mutilación y la sangre, no tiene como objetivo el placer hiperealista de la violencia, sino el desprecio hacia las construcciones normativas del “bien” y el “mal” y la reflexión sobre las paradojas de la violencia global. *Teoría del alma china* también reflexiona sobre la violencia global (mediante la crítica a las editoriales multinacionales) y confronta los regímenes totalitarios, pero revela una moralidad ambivalente que, por un lado, la hace simpatizar con las víctimas del poder, y por otro, arremeter brutalmente contra los oprimidos, burlarse de su sufrimiento, y dar una dimensión estética a la tortura.

La *poética de la violencia* que aquí se propone como elemento central en *Teoría del alma china* es

aquella que conjunta y en la que conviven los planos de la violencia anteriormente expuestos. En el plano social de la literatura, en el que se decide la publicación, la editorial y los modos y medios de circulación de la obra, Aguilera manifiesta una posición *contra-violenta* en relación con la concepción de la *violencia mercantil-espectacular* a la que tiende gran parte de la narrativa latinoamericana contemporánea. Como se ha expuesto, Aguilera publica en una editorial independiente y cuidadosa con sus libros (Libros del Umbral), su obra se difunde entre pocos lectores, se reseña por unos cuantos críticos, pero también se traduce al alemán, al croata y al serbio (al parecer, también en editoriales independientes). La parodia de Aguilera a la traducción y a la estandarización de los lenguajes de las prácticas artísticas que promueven las editoriales multinacionales es una extensión de esa misma contraviolencia que se manifiesta en la escritura de *Teoría del alma china*. En el plano de la representación, como hemos visto, tanto los narradores como los personajes que aparecen en la obra se acercan a la violencia desde varios ángulos, pueden ser misántropos o “defensores” de escritores de la resistencia. Establecen distintos parámetros morales y emiten discursos sobre la violencia que oscilan entre la manifestación de la alegría causada por la agresividad, la sangre y la destrucción de individuos, y la crítica al poder, a las maquinarias ideológicas, a la tortura y represión de los Estados totalitarios.

## Notas

<sup>1</sup> “Matadero” es uno de los cuatro relatos que componen *Teoría del alma china* (México: Libros del Umbral, 2006). Los otros son “Teoría del alma china I”, “Teoría del alma china II” y “El gran corazón de occidente”.

<sup>2</sup> Carlos A. Aguilera. *Teoría...: ídem*.

<sup>3</sup> “Matadero” y *La vida de los otros* comparten muchos puntos en común. En la película, al igual que en el relato de Aguilera, se presentan los mecanismos de vigilancia y la delación entre ciudadanos. Si en “Matadero” se utiliza un aparato con bocinas que tira fotos, en la película se instalan micrófonos y cables para grabar las conversaciones de un escritor sospechoso de conspirar contra la R.D.A. Así como en “Matadero” se esconden algunos textos del escritor en unas “cajitas de inéditos de un clóset disimulado en una de las paredes del cuarto”, en *La vida de los otros*, es una máquina de escribir y el texto conspiratorio contra la R.D.A. los que se esconden bajo una tabla suelta en el suelo. Además de esto, en ambas obras son figuras femeninas (La Pekinesa, y Christa María Sieland) las que, en principio, parecen traicionar a los escritores y redactar y firmar una *Mea culpa*. Si en “Matadero” es la máquina la que registra los movimientos de los occidentales en la casa y escribe un diario, en la película es el informante Gerd Wiesler quien apunta todas las acciones y crea el reporte-diario de la vida del escritor y su mujer. Finalmente, en la última parte de la película (una vez caído el muro de Berlín), el escritor revisa el diario que el informante escribió durante su vigilancia y, al igual que en “Matadero”, se descubre la verdad sobre los involucrados en el espionaje. Véase *La vida de los otros*. Dir. Florian Henckel Von Donnersmarck. Actores: Ulrich Mühe, Martina Gedeck, Sebastian Koch. Alemania, 2007.

<sup>4</sup> *Teoría...: Idem*.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> María Pío Lara. *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*, Barcelona: Gedisa, 2009.

<sup>10</sup> Lars Svendsen. *Filosofía del Tedio*, Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets, 2003.

<sup>11</sup> Pío Lara, *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Pero no como en el caso que analiza Herlinghaus sobre la narrativa de los años noventa en América Latina, donde se “suspende la culpa” para desafiar los preceptos de “ciudadanía” o ética global, sino ejerciendo una *violencia individual* o una agresividad y misantropía que no son motivadas estrictamente por un voluntad de resistencia política.

<sup>14</sup> Posiblemente al igual que ocurre con algunos novelistas que menciona Wayne Booth: “But I am convinced that most

novelists today —at least those writing in English— feel an inseparable connection between art and morality, quite apart from what is popular to say about morality; their artistic vision consists, in part, of a judgment on what they see, and they would ask us to share that judgment as part of the vision” (385). Véase Wayne Booth. “The morality of impersonal narration” en *Rhetoric of fiction* Chicago: University of Chicago Press, 1961. Por otro lado, en la nota 7 del primer capítulo, se menciona un estudio de Mario Rodríguez Fernández en el que se compara a los narradores (omniscientes) de las novelas realistas del siglo XIX en Latinoamérica con “focos de luz” que iluminan al lector los juicios sobre acciones de personajes, las ideologías, las perspectivas de ver el mundo de la voz narrativa, a la vez que ellos mismos (como sujetos que narran) permanecen en la sombra, casi invisibles. En “Teoría del alma china (I)” el narrador parece también un “foco de luz”, que mediante su aparente “objetividad” y desapasionamiento, nos “muestra” las “prácticas malvadas” del Estado chino. Por el contrario —y por eso la moralidad en Aguilera es ambivalente—, en “El gran corazón de Occidente” el narrador expresa abiertamente su voluntad de agredir a los débiles (los enanos) y su placer ante la tortura y la violencia.

<sup>15</sup> Ver “El gran corazón de Occidente” en *Teoría...*

<sup>16</sup> Recuerdo que este texto es una versión de uno de los capítulos de mi tesis “Hacia una poética de la violencia en *Teoría del alma china*, de Carlos A. Aguilera”, presentada en el año 2011 en la Universidad de Puebla.

<sup>17</sup> Jean Franco. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Trad. Héctor Silva Míguez. Barcelona: Debate, 2003.

<sup>18</sup> Franco, *Idem*.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> Fernando Escalante Gonzalbo muestra cómo estos dos grupos empresariales son los más importantes en lengua española: además de ser dueños de periódicos, diarios, cadenas de radio y televisión, dominan el campo editorial. El Grupo Planeta es dueño de al menos 27 sellos editoriales, entre los que se encuentran Booket, Minotauro, Seix Barral, Diana, Planeta y Paidós, mientras que al Grupo Santillana le pertenecen 14, entre los que destacan Aguilar, Alfaguara, Punto de lectura y Taurus (Escalante Gonzalbo 224).

<sup>21</sup> Dice Mauro Libertella:

El hecho de que Latinoamérica comparta en su mayoría un mismo idioma obliga a las editoriales a optar por un español específico. Así surge el problema del español neutro, esa rara utopía que busca unificar el núcleo duro del idioma español y borrar las huellas locales. Desde luego, el del español neutro es un proyecto falso y represivo, y solo se usa hoy en libros de bajo vuelo estético. La libre circulación de expresiones localistas en las traducciones literarias es buena en la medida en que evidencia la realidad

de que los castellanos de todo el mundo son dialectos y que ninguno es La Lengua, cuya luz nos iluminaría a todos. Y sin embargo, claro, no hay lector que no haya experimentado alguna vez ese rechazo hacia una traducción llena de argot ibérico, hacia un libro plagado de ‘pittillos’ y ‘gilipollas’. Según el editor de Anagrama, Jorge Herralde, el desencanto ante ciertos localismos a veces es mutuo: “Recuerdo que cuando publicamos los primeros títulos de Bukowski, surgieron voces escandalizadas: “¿Qué es eso de la máquina de follar?” Pero hay que tener en cuenta que nosotros hemos tenido que deducir muchas veces que el saco y la pollera eran la chaqueta y la falda”.

Véase Mauro Libertella, “Un ejercicio de lo imposible” en *Ñ, Revista de cultura*, Clarín. En línea; [http://edant.revistae- nie.clarin.com/notas/2008/11/01/\\_-01793058.htm](http://edant.revistae- nie.clarin.com/notas/2008/11/01/_-01793058.htm)

<sup>22</sup> Fernando Escalante Gonzalbo. *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública* México: El Colegio de México, 2007.

<sup>23</sup> Bolívar Echeverría. “De violencia a violencia” en *Vuelta de siglo* México: Ediciones Era, 2006.

<sup>24</sup> Jorge Fonet refiere a dicha conversación en “Algunos apuntes y dos confesiones” en *La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas*. En línea: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=3736>

## Índice general de la revista *La noria*\*

- ABU KABIR, Usama, Imad Abdullah Hassan y Daddiq Turkestani: [Textos]. Trad. y nota Julio Ortega. 7, 2014: 2-4.
- AGUILAR BAUTISTA, Virginia: [Textos]. 9, 2015: 51.
- ALCALÁ, Rosa: [Textos]. Trad. Israel Domínguez. 5, 2012: 40-42.
- ALFONSO, Carlos Augusto: [Textos]. 3, 2011: 37-38.
- AMMONS, A. R.: “Basura”. Trad. Urayoán Noel. 6, 2013: 14-19.
- ARMAND, Octavio: “Abanicos”. 1, 2010: 2-6.
- ATENCIO, Caridad: [Textos]. 0, 2009: 4-5.
- BÁEZ, Leandro: “Rex: La Auditoría”. 3, 2011: 49-50.
- BERNSTEIN, Charles: “Una prueba de poesía”. Trad. Ernesto Livon-Grosman. 8, 2015: 2-5.
- BOLLÉ, Gregoria: [Textos]. 1, 2010: 39-40.
- BONNEFOY, Yves: [Textos]. Trad. Jesús David Curbelo. 3, 2011: 27-32.
- BORGES, Margarita: “El experimento”. 4, 2012: 35-44.
- BORZUTZKY, Daniel: [Textos]. Trad. de Omar Pérez y Galo Ghigliotti. 2, 2010: 49-60.
- BOTI, Regino: [Cartas]. 0, 2009: 38-44.
- CASCANTE, Gabriel: “Rigor”. 9, 2015: 41-50.
- CHEJFEC, Sergio: “Lo que viene después”. 9, 2015: 22-27.
- CHILDISH, Billy: [Textos]. Trad. y nota Jonathan Curry-Machado. 4, 2012: 10-17.
- COELHO, Oliverio: “El traidor”. 6, 2013: 53-56.
- CRUZ, Oscar: “La mirada obscena”. Intr. a “El pequeño” de Georges Bataille; trad. y notas O. Cruz. 2, 2010: 2-15.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 1, 2010: 12-13.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 3, 2011: 13-15.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 4, 2012: 30-31.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 5, 2012: 52-54.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 6, 2013: 37-38.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 7, 2014: 23-26.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 9, 2015: 28-30.
- CURBELO, Jesús David: “Apuntes a una traducción cubana de los *Sonetos lujuriosos* de Pietro Aretino”. Intr. a “Sonetos lujuriosos”; trad. y notas J.D. Curbelo. 1, 2010: 19-27.
- DE CUBA SORIA, Pablo: [Textos]. 7, 2014: 9-10.
- DE LA CAMPA, Román: “Teoría, literatura y la tutela del error”. 8, 2015: 27-34.
- DÍAZ MANTILLA, Daniel: “Cállate ya, muchacho”. 2, 2010: 26-27.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 6, 2013: 22-23.

- DÍAZ SOLAR, Francisco: "William Carlos Williams: el arte de ver las cosas". Intr. a [Textos] de William Carlos Williams; trad. F.D. Solar. 0, 2009: 32-35.
- DÍAZ SOSA, Marcos A.: "Watched area". 5, 2012: 43-51.
- DORTA, Walfrido: "Señales frías: sobre algunas escrituras desnaturalizadas". 7, 2014: 56-60.
- ECHEVARRÍA, Ahmel: "Días de entrenamiento". 1, 2010: 29-34.
- \_\_\_\_\_ : "El cañón en la boca". 5, 2012: 16-24.
- \_\_\_\_\_ : "El mapa del cuerpo". 3, 2011: 33-36.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 7, 2014: 19-22.
- FANTUZZI, Matteo: [Textos]. Trad. y nota Javier L. Mora. 5, 2012: 25-30.
- FERNÁNDEZ FE, Gerardo: "Una belleza siniestra y fría". 8, 2015: 40-46.
- FERNÁNDEZ LARREA, Abel: "El mar de los lamentos". 6, 2013: 29-33.
- FLORES, Juan Carlos: [Textos]. 3, 2011: 4-5.
- FLORES IRIARTE, Raúl: "Acude a la silla eléctrica". 6, 2013: 24-25.
- \_\_\_\_\_ : "Nazi". 0, 2009: 18-19.
- GAMBAROTTA, Martín: "Vladimir Pussy (Versión 1)". 9, 2015: 14-15.
- GARCÍA BLANCO, Reynaldo: "Un caníbal anda suelto". 0, 2009: 36-37.
- GARCÍA LORENZO, Gelsys: "Paralingüística". 4, 2012: 28-29.
- GARCÍA ZAMORA, Sergio: [Textos]. 6, 2013: 20-21.
- GARRIDO, Alberto: "Corazón de perro". 9, 2015: 2-11.
- GUDDING, Gabriel: [Textos]. Trad. Abel Fernández Larrea. 7, 2014: 11-18.
- HÄSLER, Rodolfo: "Diario de la urraca (Cuaderno paulista)". 9, 2015: 58-59.
- HERRERA CARPIO, Liuvan: [Textos]. 4, 2012: 33-34.
- HONDAL, Ramón: "La Casa Haneke". 8, 2015: 35-39.
- IBÁÑEZ, José Ángel: [Textos]. 2, 2010: 16-17.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 4, 2012: 2-3.
- IGLESIAS ALBERNI, Sobidelia: [Textos]. 0, 2009: 9-10.
- KINSELLA, John: [Textos]. Trad. Katherine Hedeem y Víctor Rodríguez Núñez. 5, 2012: 2-6.
- KOZER, José: "Exilio y buganvilia". 1, 2010: 35-38.
- \_\_\_\_\_ : "JK, 75 años, cumplía 26". 9, 2015: 38-40.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 0, 2009: 15-17.
- LAGE, Jorge Enrique: "Hall of Fame". 7, 2014: 27-34.
- \_\_\_\_\_ : "Lost in translation". 4, 2012: 54-60.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 1, 2010: 7-11.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 6, 2013: 2-13.
- \_\_\_\_\_ : [Textos]. 9, 2015: 31-37.
- LAZER, Hank: "La visión de la forma en la página". Trad. Mayra López. 6, 2013: 44-52.
- LEÓN, Denise: "El hogar, el pan y los poemas". 5, 2012: 55-60.
- LIZASO/BOTI/MAÑACH: "Cinco cartas inéditas". 1, 2010: 41-44.

- MANSFARROL PORTES, Mayelín: [Textos]. 0, 2009: 2-3.
- MANSUR, Nara: [Textos]. 2, 2010: 24-25.
- MARQUÉS DE ARMAS, Pedro: [Textos]. 4, 2012: 18-19.
- MAYÁN, Moisés: [Textos]. 5, 2102: 31.
- MEDINA RÍOS, Jamila: “Hungulación y bondades de la anémona”. 4, 2012: 51-53.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 6, 2013: 34-36.
- MENÉNDEZ, Ronaldo: “Studebaker”. 8, 2015: 18-22.
- MILANÉS, Modesto: “Pequeñas criaturas o la condición humana”. 2, 2010: 47-48.
- MOLINA, Alessandra: [Textos]. 6, 2013: 39-43.
- MÓNICA, Lizabel: “La Generación 0”. 3, 2011: 2-3.  
 \_\_\_\_\_: “Tim sin Tina”. 5, 2012: 32-36.
- MONTALBÁN QUINTANA, Eduardo: “D. H. Lawrence y la marea del tiempo”. Intr. a [Textos] de D.H. Lawrence; trad. E. Montalbán. 0, 2009: 29-31.
- MORA, Javier L.: “Montale: el ejercicio interior en la poesía”. Intr. a [Textos] de Eugenio Montale; trad. y notas J.L. Mora. 2, 2010: 28-34.  
 \_\_\_\_\_: “Teoría económica del objeto”. 7, 2014: 35-39.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 3, 2011: 46-48.
- MORA, Vicente Luis: “La crítica o el gato de Schrödinger”. 9, 2015: 66-68.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 4, 2012: 49-50.
- MORALES, Marcelo: [Textos]. 5, 2012: 11-12.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 9, 2015: 12-13.
- MORALES, Osdany: “Chejfec: un camino”. [Entrevista con Sergio Chejfec]. 9, 2015: 16-21.  
 \_\_\_\_\_: “Declaración de amor eterno a Jim Jarmusch”. 3, 2011: 6-12.  
 \_\_\_\_\_: “Las playas albinas”. 8, 2015: 6-11.
- NOEL, Urayoán: [Textos]. 3, 2011: 43-45.
- NOVAK, Dazra: “El club”. 5, 2012: 7-10.
- ODUARDO GUERRA, Osmany: “Margaret Atwood: Diosa Madre de las letras canadienses”. Intr. a [Textos] de Margaret Atwood; trad. O. Oduardo. 1, 2010: 14-18.
- ORTEGA, Julio: “El operativo poético de José-Miguel Ullán”. 4, 2012: 20-27.
- PÉREZ, Ricardo Alberto: “Arácnidos”. 2, 2010: 18-23.
- POLONY, Natacha: “Los que intentan la religión deberían pensar en la poesía”. [Entrevista con Yves Bonnefoy]. Trad. Jorge Miralles. 3, 2011: 23-27.
- PORTUONDO, Gizeh: “Raros entretenimientos”. 2, 2010: 35-38.
- PRICE, Rachel L.: “Pozo inagotable, Autopista infinita”. 7, 2014: 40-47.
- RÍOS, Soleida: “Cabo Rouge/Kabiosile”. 4, 2012: 45-47.
- RIQUENES, Yunier: “Algo mejor que el silencio. Conversación con Liliana Heker”. 0, 2009: 24-28.
- RODRÍGUEZ, Reina María: “El techo”. 8, 2015: 47-48.  
 \_\_\_\_\_: “Nostalgia”. 3, 2011: 51-60.

- RODRÍGUEZ IGLESIAS, Legna: “Lee matiné”. 3, 2011: 39-42.  
 \_\_\_\_\_: “Se repite”. 7, 2014: 48-55.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 0, 2009: 21-23.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 5, 2012: 13-15.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 9, 2015: 60-65.
- SÁNCHEZ, José Ramón: “El árbol nacional”. 3, 2011: 21-22.  
 \_\_\_\_\_: “El derrumbe”. 2, 2010: 39-46.  
 \_\_\_\_\_: “La cita”. 1, 2010: 28.  
 \_\_\_\_\_: “Secret//Noforn//20330602”. 9, 2015: 52-57.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 0, 2009: 6-8.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 5, 2012: 37-39.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 6, 2013: 27-28.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 7, 2014: 61-64.  
 \_\_\_\_\_: [Textos]. 8, 2015: 23-26.
- SÁNCHEZ, Yansy: [Textos]. 4, 2012: 32.
- SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando: “Dulce araña de tus sueños”. 4, 2012: 4-9.
- SANGUINETI, Edoardo: “T. A. T.”. Trad. Javier L. Mora. 8, 2015: 12-17.
- SANTANA, Sandra: [Textos]. 6, 2013: 26.
- SELIGMANN, Katerina: [Textos]. 4, 2012: 48.
- SMITH, Frank: “Guantánamo”. Trad. y notas Oscar Cruz. 8, 2015: 49-60.
- VERDECIA TORRES, Julio: “En el Laberinto de la Esfinge”. 0, 2009: 11-14.
- WHITFIELD, Esther: “Encierro y traducción: poetas presos en la base naval de Guantánamo”. 7, 2014: 5-8.
- YERAS, Roberto D. M.: “Sudario”. 3, 2011: 16-20.

\* Este índice general de la revista *la noria* (números 0 - 9), fue preparado por Javier L. Mora (Bayamo, 1983).



1. Máquina compuesta de dos grandes ruedas engranadas que

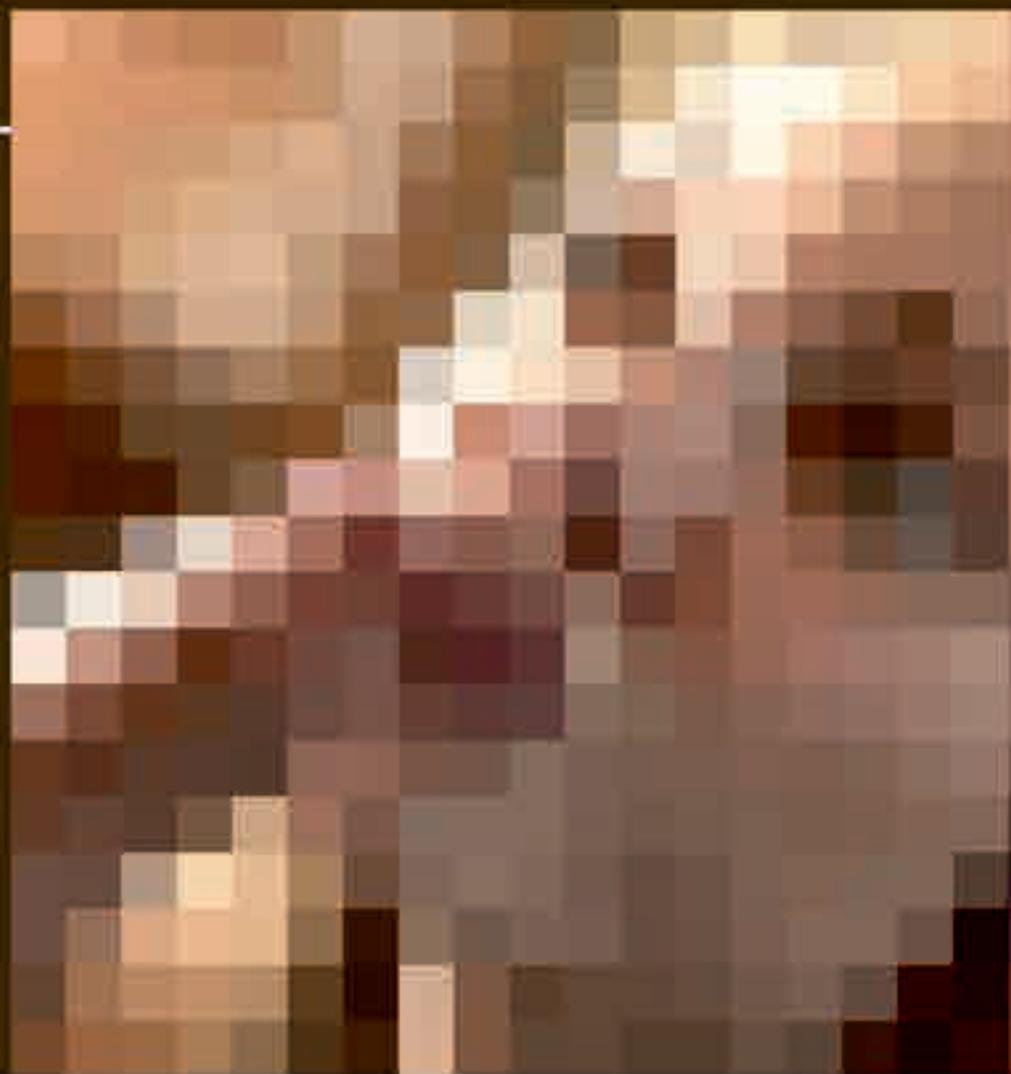
mediante cangilones sube el agua de los pozos y acequias.

2. Pozo de forma comúnmente ovalada

del cual se saca agua con la máquina.

3. Artilugio de feria consistente en una gran rueda

con asientos que se desplazan verticalmente.



ISSN 2077-8422