

MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA

# La piedra dentro de un durazno

César Dávila Andrade en un lugar no identificado\*

El Poema debe ser extraviado totalmente  
en el centro del juego, como  
la convulsión de una cacería  
en el fondo de una víscera.  
Y, reír de sí mismo  
con el costillar del ventisquero.  
(*Poesía quemada*)

## 1. Un poeta secreto

César Dávila Andrade (Cuenca, 1918-Caracas, 1967) ha sido durante décadas un poeta secreto, y no solo en el marco de la tradición poética hispanoamericana, sino inclusive dentro de las fronteras de su propio país. El poeta mexicano David Huerta dice de él que ha permanecido oculto hasta para las *inmensas minorías* de los lectores latinoamericanos: «él mismo y sus escrituras se han extraviado real y totalmente en la víscera convulsa de una cacería».<sup>1</sup> Y en Ecuador ha sido un poeta admirado pero solitario; aun cuando es festejado hay una

\* Este texto –cuyo conocimiento debemos a Jesús David Curbelo– es una versión ampliada del discurso de incorporación a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Capítulo Ecuador, el 5 de julio de 2018.

<sup>1</sup> David Huerta: «La convulsión de una cacería», en *Revista de la Universidad Autónoma de México*, Unam, octubre de 2016. Recogido en *Batallas del silencio (Poesía reunida)*, Cristóbal Zapata (ed.), Cuenca, De La Lira Ediciones, 2017. Los poemas y la cronología se citarán siguiendo esta edición.

vasta zona de su poesía que permanece inaudible, es objeto de celebraciones y homenajes pero son pocos los lectores dispuestos a perderse —y rencontrarse— en esa poesía fascinante, extraña y poderosa que, aún ahora, a cien años de su nacimiento, continúa existiendo calladamente en una línea de sombra del canon ecuatoriano, como si su obra llevara una señal de extranjería que la hace inapropiable.

Podríamos abundar en las razones de esta dimensión secreta que nos remitirían a la condición periférica del Ecuador en el contexto cultural latinoamericano, pero también es cierto que la poesía de Dávila —extraviada, convulsa, combustible— porta una inquietante marca de ininteligibilidad que en sus momentos más extremos se juega peligrosamente en los límites de la no-significación: el poema quemado que se pierde en la cacería de un sentido imposible, un sentido que no puede ser dicho sino como convulsión y combustión del lenguaje y del poema mismo.

*Y te quemaré en mí, Poesía!  
En ladrillos de venas de amor, te escribiré  
empapándote profundamente.  
Luego,  
vendrá el sol y te extraerá con los colmillos.<sup>2</sup>*

Es verdad que unos cuantos poemas —la mayoría escritos entre los años treinta y los cincuenta— han escapado al mutismo de los lectores y la crítica: «Oda al arquitecto» (1946), «Catedral salvaje» (1951), «Boletín y elegía de las mitas» (1960), y unos pocos más pertenecientes a los poemarios *Espacio, me has vencido* (1947) y

2 «Poesía quemada», en *En un lugar no identificado*, p. 218.

*Arco de instantes* (1959). Pero a partir de los años sesenta Dávila opta por una vía —que la crítica ha bautizado de «hermética»<sup>3</sup>— cuyas líneas maestras ya están insinuadas en sus cuadernos anteriores como un acorde secundario, y que se vuelve luego dominante. Con *Conexiones de tierra*, y, sobre todo desde ese libro desconcertante titulado *En un lugar no identificado* (1962), seguidos por *La corteza embrujada* (1965) y los poemas recogidos póstumamente en el volumen *Poesía del Gran Todo en polvo* (1967), Dávila Andrade emprende un camino sin retorno, con una escritura tensada y enrarecida hasta el extremo, con un universo poblado de imágenes visionarias donde los significados se entrecruzan y colisionan en los límites mismos del sentido y por momentos parece precipitarse en el abismo del silencio y de la nada.

Yo pienso que la extrañeza que provoca su lectura, ciertamente compleja, no es «exterior» a su obra, no proviene de algún simbolismo extraído de las doctrinas esotéricas, sino que es una exigencia interna de su propia poética y de su modo de inscribirse en una tradición de la poesía moderna desde el romanticismo, el simbolismo y las vanguardias hasta la escrita por sus contemporáneos: concebir la *poesía* como una forma de contacto con el mundo que genera un conocimiento radicalmente distinto al del saber racionalista moderno; asumir la *escritura* como una experiencia de lo poético que difícilmente puede ser traducida al lenguaje utilitario de la

3 Jorge Dávila Vásquez es quien ha establecido los ciclos de la poesía daviliana: una etapa cromática de filiación modernista y posmodernista, un segundo momento vanguardista, y el tercer ciclo de la poesía hermética. Ver César Dávila Andrade, *combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998.

comunicación; proponer el *poema* como huella, como fragmento, como testimonio siempre incompleto de esas búsquedas. Los versos de Dávila son campos de fuerza en los que se escenifica el conflicto entre tres órdenes excéntricos irreductibles a unidad: el mundo, el yo y el lenguaje. Por eso parecen oscuros, extraños, erizados, porque muestran la distancia insalvable entre la poesía (como experiencia absoluta y fugaz de lo real) y el poema (como traducción imposible de esa experiencia al orden fragmentario, lineal y sucesivo del lenguaje).

## 2. Hablar una lengua extranjera.

### Dávila: un poeta en el exilio

Quizá el impase entre Dávila y la crítica sea una concepción canónica del campo literario como un espacio homogéneo, sin grietas, disturbios ni tensiones internas. Una obra y un autor que, como Dávila, no caben en las rejillas diseñadas por la crítica, son expulsados hacia los márgenes y allí permanecen como una excrescencia indigerible con el subterfugio de su «rareza». La recepción de su poesía muestra los escollos y asperezas que presenta la obra daviliana, tanto para los lectores como para la crítica literaria, que no pocas veces han renunciado, sin más, a adentrarse en su lectura por considerarla simplemente inabordable.<sup>4</sup> Los argumentos que justifican esta

4 *La diminuta flecha envenenada*, del poeta y crítico César Eduardo Carrión, es seguramente el trabajo más completo e incisivo que se ha publicado sobre la poesía hermética de Dávila Andrade, e incluye un muy interesante capítulo dedicado a desmenuzar su recepción crítica en el Ecuador. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2007. Se prepara actualmente una nueva edición.

reticencia, y que han oscurecido la recepción de los últimos libros de Dávila, relegándolos al panteón celebratorio de los poetas ilustres pero muertos, son recurrentes y se han repetido a lo largo de los años. La mención de su filiación a las doctrinas herméticas orientales como el yoga, el sufí, el budismo zen (línea de pensamiento que, en efecto, Dávila exploró con auténtico interés),<sup>5</sup> como fuentes generadoras de sus extrañas imágenes, y cuyo desciframiento estaría al alcance solamente de los poquísimos lectores iniciados en estos saberes esotéricos. Otro argumento tiene que ver con la textura dislocada de su escritura, que haría imposible cualquier intento de lectura por su extrema proximidad al discurso delirante y al puro absurdo semántico. Otra línea consiste en explicar ese carácter críptico e intratable de la poesía daviliana, apelando a la anécdota biografista, con alusiones más o menos veladas a una personalidad perturbada, cuyos desequilibrios emocionales quedarían probados por su alcoholismo y desembocarían en su decisión final de suicidarse. Todo lo cual podría inclusive tener algún asidero puesto que no es fácil desligar una obra artística de las circunstancias existenciales de un autor ni de su biografía intelectual, pero no es legítimo saltarse la lectura atenta de sus textos con el expediente de su «singularidad» y zanjar así un problema de comprensión de lo poético.

En términos generales, quienes impugnan el hermetismo de la poesía de Dávila coinciden en un punto: su oscuridad sería un resultado exterior,

5 Ver, por ejemplo, sus ensayos «Magia, yoga y poesía», «Noción y técnica de la conciencia de sí mismo», «Epistolario del Yoga-Zen del maestro Tsung-Kao», todos recogidos en *Obras completas*, vol. II, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Banco Central del Ecuador, 1984.

accidental, una excrecencia indeseada e indeseable que deteriora el conjunto de su obra poética.<sup>6</sup> En cualquier caso, la mención de estas líneas de fuga de la poesía daviliana hacia Oriente y sus saberes esotéricos, hacia una escritura enigmática indescifrable, o hacia ese otro destierro que es la comarca anómala de la perturbación mental, ha servido como expediente para condenar al exilio buena parte de su obra, estigmatizada con esa marca de imborrable extranjería.

César Dávila habla una lengua extraña, pero este carácter enigmático ¿proviene realmente de una simbología esotérica? ¿O es más bien un constitutivo esencial de sus búsquedas poéticas? Y aún más: esta extranjería ¿no es una condición propia de toda escritura poética? Baste recordar que Platón expulsó a los poetas de la República, y que hasta hoy la poesía debe cumplir alguna función social para merecer carta de ciudadanía en el patrimonio nacional. «¿Hasta dónde la literatura es una práctica que excede las tradiciones nacionales y las fronteras y escapa a los espacios políticos?», se preguntaba el escritor argentino Ricardo Piglia en una conversación con Juan José Saer,<sup>7</sup> y Marcel Proust decía que «los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera».<sup>8</sup> Deleuze afirmaba que escribir es la invención de una lengua que provoca una sensación de extranjería dentro de la propia: «el poeta inventa dentro de la lengua una lengua nueva,

una lengua extranjera en cierta medida. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar* [...]. Diríase que la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos» (12). El filósofo francés también apuntaba:

Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: [...] traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante [11].

La escritura poética se coloca deliberadamente al margen de la automatización de la lengua de uso, niega la ilusión de transparencia que domina la comunicación utilitaria, porque pretende dar cuenta de las tensiones que entraña la vasta y compleja experiencia del mundo y las dificultades que supone traducir esa experiencia en lenguaje. El enrarecimiento de este, como una vía para desautomatizar la percepción, para volver a ver el mundo por primera vez, fue una consigna de los formalistas rusos a comienzos del siglo xx que, en alianza con las vanguardias, revolucionó las maneras de hacer y de pensar la poesía, continuando una línea que se había iniciado con el romanticismo y el simbolismo. La escritura poética pasa por un descondicionamiento radical de la palabra, dice por su parte el poeta y filósofo español José Ángel Valente, por un abandono de los automatismos y censuras del lenguaje utilitario: «La experiencia de la escritura es, en realidad, la experiencia de ese descondicionamiento y en ella ha de operarse la disolución de

6 Estas ideas están ampliamente documentadas por César Eduardo Carrión en el estudio citado.

7 Ricardo Piglia: *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Barcelona, Anagrama, 2015.

8 Gilles Deleuze, a propósito de las reflexiones de Proust en su ensayo *Contra Sainte-Beuve*, en el prólogo de *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.

toda referencia o de toda predeterminación». Y concluye: «Tal es la vía única que en la escritura lleva a lo poético» (15).<sup>9</sup>

Quizá estas reflexiones sobre la naturaleza de la escritura poética moderna nos muestran el origen del hermetismo daviliano.

En sus ensayos y en sus poemas, Dávila propone la escritura poética como un campo de tensiones entre el mundo, el lenguaje y la subjetividad, tres órdenes excéntricos que se interpenetran y se constituyen mutuamente en el proceso de la escritura. ¿Qué hacer con la desbordante vastedad del mundo, con la problemática singularidad de nuestra experiencia de lo real? Y, simultáneamente, ¿cómo apresar este complejo entramado en un lenguaje que es también indomesticable porque porta unos significados ya cristalizados que se resisten a alojar una experiencia singular? Las palabras siempre dicen más y menos de lo que el poeta pretende; más, porque son por sí solas significativas, llevan adheridas significaciones que ninguna escritura puede controlar, hablan por sí mismas, cuentan su propia historia, se conectan secretamente por pasillos de sentido no previstos por el poeta. Y menos, porque nunca dirán algo del todo: de la infinitud de lo real siempre quedará un residuo innombrable. Las palabras dicen, siempre, otra cosa.

Esta línea de reflexión sobre las posibilidades e imposibilidades del decir, está muy presente en la poética de Dávila Andrade desde sus primeros libros, y se va adensando progresivamente en su escritura posterior. En «Los precios», un poema de *Conexiones de tierra* (1964), escribe: «Tú sabes lo que es vivir un pasadizo / acaso una

garganta / y no decir nada, ni esta boca es mía: / el idioma es pura madera en quechua / y calla».<sup>10</sup> Y un poema del último libro, *Poesía del Gran Todo en polvo*, titulado «Ropas al viento», puede leerse como una escenificación de esta rebeldía del lenguaje:

*Han estado la mañana entera tirando  
/ boquerones.*

*Púlpitos de aire al sacudón llameante  
jala y baila mordidas a la cuerda  
sobre las azoteas.*

*–Zape, zute, hipa, jala, daca!*

*Se revolvían idas*

*vueltas*

*revueltas*

*zarandajas.*

*Preñadas a catapulta.*

*Putas de nada,*

*zas en el aire como en un larguísimo*

*/ albayalde.*

*Gallas infladas, desinfladas, flácidas.*

*Solares.*

*Las ventradas vanas.*

*Viento feroz de las Enajenaciones.*

Hay rabia en la tonalidad expresiva del texto, una impotencia del autor para controlar la significación, las palabras como «ropas al viento» se sacuden en el espacio blanco de la página («como en un larguísimo albayalde»), se agitan, despliegan azarosamente sus significaciones sacudidas por el viento del poema. Pero, ¿no hay ya algo de esto en los versos escritos muchos años antes? Quien lea «Catedral salvaje», de 1951, se asoma a un poema del exceso conducido por

9 José Ángel Valente: *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1982.

10 De *Conexiones de tierra*, p. 242.

una pasión adánica por nombrar la totalidad de los seres y las cosas, el poema como un magma incandescente en el que se han soltado las amarras del lenguaje para provocar innumerables posibilidades de significación.

*¡Catedral! ¡Cataclismo de monstruos  
/ y volúmenes, eres!  
¡Piedra veloz circula por tu fuego como  
/ un pez sanguinario!  
¡Llueve sol consumido y verde! Moho  
/ y sangre! Sal y esperma!  
¡Como árbol que se pudre, gotea corrupción  
/ el firmamento!  
  
¡Humo de soledad bate el buitre con su harapo  
/ de cuero!  
¡Esta piedra es mueca y tumba de muecas!  
¡Acá, sube el hombre a su Genio, a su médula  
/ hechizada!  
¡Aquí, hay delirios blancos.  
¡Entre las cumbres flota el polvillo helado  
/ del gran síncope!  
¡Oh, huracanes en los que el alma cae  
/ en añicos!  
¡Aquí hay sombras en la íntima esquirola  
/ del vidente!  
¡Ortiga esplendorosa para sudar cadáveres!  
¡Coloquios con las formas superiores  
/ de la tortura y del éxtasis!  
¡Aquí, el Creador y la creatura copulan  
/ en silencio,  
¡anudados durante siglos, pisoteados  
/ por las bestias!  
  
¡Un huracán continuo, traga y devuelve  
/ las vísceras, las olas,  
las escamas, las formas otorgadas y los mitos!*

*¡El cóndor y la moscarda mínima, ofrecen  
/ diariamente  
sus huevos grises  
/ y su cenizas voladoras al Altísimo!*

En el magma turbulento de este poema desmesurado, todo se vuelve inestable, proteico, caótico; todo fluye y se transforma sin tregua. En la escritura poética sucede lo mismo: el lenguaje se desborda, se extravía y delira, las palabras pierden sus referencias habituales, se atraen, se repelen, se contradicen. Desaparecen los significados estables y, en su lugar, se levantan sentidos provisionales que emergen en precario equilibrio desde los remolinos de imágenes, sentidos que duran lo que un par de versos, y vuelven a naufragar en el oleaje sucesivo del lenguaje, en las violentas antítesis, en el desencadenamiento a veces delirante de las metáforas, en largas series versales que repiten una misma estructura sintáctica con el ritmo encantatorio de una letanía. Repitamos la cita de Deleuze ya anotada: la escritura poética «saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar [...]. Diríase que la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos».

«Boletín y elegía de las mitas», de 1960, es una reconstrucción de la memoria del dolor, del duelo de la historia, de los cuerpos indígenas lacerados, de sus dioses caídos, en esa abrupta catástrofe que debió significar para ellos la conquista, pero también hay otro extravío que es aquí el cuerpo del lenguaje:

*Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos,  
/ Bernabé Ladña,  
Andrés Chabla, Isidro Guamacela,  
/ Pablo Pumacuri,*

Marcos Lema, Gaspar Tomayco, Sebastián  
/ Caxicondor.

Nací y agoniqué en Tixán en Saucay,  
en Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela  
/ y Zhoray.

Añadí así más blancura y dolor  
a la cruz que trajeron mis verdugos.

A mi tam. A José Vacacela tam.

A Lucas Chaca tam. A Roque Caxicondor tam.  
En plaza Pomasqui y en rueda de otros  
/ naturales

nos trasquilaron hasta el frío la cabeza.

Oh, Pachacámac, Señor del Universo,  
nunca sentimos más helada tu sonrisa,  
y al páramo subimos desnudos de cabeza,  
a coronarnos, llorando con tu Sol.

Los nombres indígenas, la toponimia, las torsiones sintácticas, el léxico arcaizante, el ritmo, son estrategias de escritura que enrarecen la lengua para evocar el castellano andino permeado por la lengua quichua, y que otorgan fuerza y vértigo expresivo al poema. Una vez más, el lenguaje suena extraño como un idioma extranjero, aunque muy distante ya de la euforia verbal y las audacias metafóricas de «Catedral salvaje». Su audacia es otra; cuestionar la relación del hablante con el idioma, arruinar la lengua prestigiosa para dejar oír otras voces, otros acentos, otros ritmos, hasta entonces no escuchados en la poesía hispanoamericana. En este punto, traigo a colación unas expresiones del poeta mexicano David Huerta que insisten en esa extrañeza que provoca el descubrimiento de la poesía daviliana y ratifican su posición en los márgenes del canon latinoamericano: «No hemos escuchado esa

voz de Dávila Andrade, [...] ese frenesí onomástico grabado a hachazos de sílice e imanes en la conciencia del continente [...]. Y cuando lo escuchemos deberemos comenzar de nuevo, para realmente *aprender* a escucharlo» (316).

### 3. La experiencia poética: la iluminación del relámpago

En los poemas escritos a partir de 1960, y muy particularmente desde el poemario *En un lugar no identificado*, que marca su inscripción definitiva en la así llamada «poesía hermética», Dávila se aventura en una demolición sistemática de las posibilidades mismas de la representación, asumiendo la escritura como una audaz tentativa de alcanzar un decir absoluto, aun cuando sepa que es una vía condenada al fracaso, porque conduce a la exploración de esa riesgosa zona de frontera entre el sentido y el silencio.

Pero esta es precisamente la tarea de la poesía, tal como la entendió Dávila: la experiencia súbita de un contacto *iluminado* con el mundo que suscita una forma de conocimiento muy distinto al saber proporcionado por la ciencia y la técnica, hijos del pensamiento racionalista moderno. El conocimiento que persigue es una iluminación instantánea, absoluta, que disuelve la distancia entre el sujeto y el objeto, que restaura la unidad primordial de la totalidad de lo real. Un conocimiento desinteresado, no utilitario, desprendido de todo condicionamiento, en el cual el mundo se revela en toda su plenitud, sin la mediación de la razón (el concepto, la abstracción, el principio de causalidad) pero tampoco de la captación puramente subjetiva, de los desbordes de la emoción y el sentimiento. En «Campo de

fuerza», un poema de *Poesía del Gran Todo en polvo*, escribe:

*¿En qué instante se une el buscador  
a lo buscado, y  
Materia y Mente entran en la embriaguez  
del mutuo conocimiento?*

*¿En qué relámpago se funden los contrarios  
como gota de esmalte  
que deslumbra  
la pupila central del girasol? [296]*

Ser absolutamente conciente de los juegos de la conciencia que se conoce a sí misma conociendo al mundo, es «una experiencia pura, absoluta, en la que no hay sujeto conocedor ni objeto conocido, ya que uno y otro se unen en una entidad única». <sup>11</sup> El conocimiento que brota de la experiencia poética es esa «embriaguez» que estalla en el instante en que se confunden «el buscador y lo buscado» del poema «Campo de fuerza», tan próxima a la experiencia de los místicos.

La poesía así entendida como una forma de contacto con el mundo, no es exclusiva del arte verbal, sino que es una experiencia que brota de otras prácticas humanas como, por ejemplo, el arte pictórico, los rituales sagrados, la magia, la experiencia mística, la meditación zen. En un ensayo titulado «Magia, yoga y poesía», refiriéndose al arte rupestre, escribe que «las líneas grabadas en las rocas nos revelan el primer impulso del arte hacia sus símbolos» en ese «lenguaje larvado que reptaba sobre la pared rupestre».

<sup>11</sup> «Noción y técnica de la conciencia de sí mismo», en *Obras completas*, p. 441.

«Entre las estilizadas figuras de los ciervos y los jabalíes, brilla la más remota poesía del hombre, casi independiente de las formas animales, leve como una aurora». <sup>12</sup>

En este mismo ensayo se detiene en una esclarecedora reflexión sobre la naturaleza del conocimiento –diametralmente opuesto al modo conceptual– al que se accede por la experiencia poética: una negación de la dicotomía entre pensamiento y sentimiento que se funden y vibran al unísono, el despertar de una conciencia alerta que va minando la opacidad provocada por los excesos de la «euforia visceral» y la «oscuridad subjetiva», y que, en el punto más alto, provoca la contemplación total del universo, depurada de cualquier condicionamiento personal.

La emoción que desencadena su aparición exige un reconocimiento caluroso del sentimiento y la mente entre fundidos: esta co-vibración constituye el modo más eficaz de conocer el mundo de que dispone el poeta. Puede ser oscuro o enigmático al principio, y puede muchas veces ignorarse a sí mismo este conocer, sin que deje de ser conocimiento, aunque sea diametralmente opuesto al modo conceptual ejercido por el espíritu en su plano. Su tonalidad emocional y su vibración en las capas más profundas del sentimiento, enturbian su intelección y sus resonancias; pero, conforme ocurre al despertamiento del espíritu, sus mensajes primarios, teñidos de euforia visceral y oscuridad subjetiva, decrecen o se clarifican; y en las cimas, el universo se entrega al contemplador, en la más alquitarada visión. Eliot señala lúcidamente este dominio cuando afir-

<sup>12</sup> En *Obras completas*, p. 434.



ma que «el fin del goce de la poesía es una pura contemplación de la que quedan eliminados todos los accidentes de la emoción personal» [Magia, yoga y poesía, 434].

Es posible encontrar en estas reflexiones algunas huellas dejadas por sus lecturas de las filosofías orientales, particularmente en esa noción del *hombre despierto* del budismo zen y su conocimiento iluminado de lo real; pero también podemos reconocer su inscripción en una vertiente de la poesía moderna que va desde la revuelta romántica contra el imperialismo de la razón y su reivindicación de otras formas de acercamiento al mundo, en una línea que continúa con los simbolistas y su postulación de una correspondencia universal de todos los seres y las cosas, y más tarde con la libertad expresiva y la autonomía del poema como creación verbal que esgrimieron las vanguardias. «Es en este punto de la libertad creadora preconsciente en donde se insinúa la semejanza del hombre con los dioses», escribió Dávila en el ensayo comentado líneas más arriba.

Dávila examina lo que él mismo llama la «experiencia poética» en el legado de algunos poetas desde Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Lautremont, Reverdy, T.S. Eliot, hasta Henri Michaux, Vallejo y Neruda, a quienes leyó con pasión y se identificó con sus búsquedas poéticas; con ellos, afirma Dávila, «la experiencia poética ha sido ensanchada» hacia «los confines del universo y hacia el centro del ser», «ha sido escuchada, con intensidad que varía según el hombre, la vocación de infinito y de absoluto, y la necesidad de integrar los ritmos inmediatos de la obra personal con el Verbo que sostiene y revela el Universo».

En estos instantes, que duran una fulguración de tiempo, el espíritu del poeta hace contacto silente con el Espíritu, más allá del tiempo. Pero, como esta clase de accesos puede conducir a imprevisibles estados colindantes con la mística y el esoterismo, algunos poetas contemporáneos, [...] han polarizado su sensibilidad y su conciencia [...] hacia los milenarios procedimientos del Yoga. Y así, algunos, parecen haber bordeado, por una extrema tensión de todo su ser, los primeros repliegues de ese ignoto Continente de lo incondicionado, dándonos después en forma sensible, la noticia poética más cercana posible, de esas lúcidas exploraciones [«Magia, yoga y poesía», 436].

Que César Dávila suscribía esta concepción del poema y de la escritura poética lo atestiguan no solo sus reflexiones sobre poesía contemporánea contenidas en sus ensayos, sino también algunas afirmaciones acerca de su propio trabajo como la de esta carta a los jóvenes escritores de la revista *Ágora*.

Cada día, una exigencia nueva, me pide realizar mi propia conciencia en el trabajo poético. Es este el nuevo signo de mis poemas, como lo verán Uds., a partir de los trabajos que les adjunto. Lo puro emocional y la terrible filtrante flora subjetiva, debe ser eliminada poco a poco, por la alerta vigilancia de la conciencia sobre la obra, y sin embargo, el trabajo no debe dejarse tocar por el frío del cerebro, pues lo conciente no es helado nunca; solo el cerebro, lo cerebral, pueden —creo yo— endurecer las formas vivas.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Citado por Carrión, p. 77.

Una experiencia de esta naturaleza es incomunicable, es intraducible, no puede ser expresada por medio del lenguaje, pues tiene sentido únicamente como experiencia, como un deslumbramiento instantáneo que puede ser vivido, pero no representado. La poesía japonesa, particularmente los haiku, en su extrema brevedad condensan esta experiencia en una fugaz imagen adelgazada hasta el límite. «Un haiku es lo que sucede aquí y ahora», decía Matsuo Basho en el siglo xvii. Aunque Dávila se interesó por los haiku –prueba de ellos son sus ensayos sobre el poeta Basho y unos pocos poemas que lo aluden, como por ejemplo «Breve historia de Basho»–<sup>14</sup> no tentó esta vía, pero postuló la imagen y el símbolo, como la forma más aproximada para plasmar en la escritura poética una experiencia de esta clase. Quizá de aquí nazca la oscuridad de la poesía daviñana, esa terca resistencia que oponen los poemas a una lectura poco advertida: ni el acercamiento conceptual ni la aproximación emocional son vías de acceso fiables, como si el lector debiera rehacer él mismo, en la lectura interpretativa, la experiencia poética de la *conciencia despierta* practicada por Dávila. En un poema de *Conexiones de tierra*, «Reunión bajo el piso», escribe:

*Pasa de mí esta sopa sin fondo. Pasa  
de mí esta copa de hielo  
[...]*

*Pasa de mí este suelo  
en el que dilapido,  
metro a metro,  
el tiempo de perderme*

14 En *Poesía del Gran Todo en polvo*, p. 302.

*en la Tierra,  
suspensa como un chiste.*

*Pasa de mí la esfera y la circunferencia,  
pues no hay cabeza ni diadema ya  
entre los bellos polos del demente.*

*Pasa de mí todos los recipientes  
y devuélveme  
a la luz del Vacío Boquiabierto.*

En la poesía de Dávila, la idea de totalidad, de unidad primordial, el Gran Todo, coexiste y colisiona constantemente con su contrario: la sospecha de la Nada, del gran vacío, y la fragmentación. Lo primero, la *analogía*,<sup>15</sup> es la fe en la correspondencia de todos los seres y las cosas, y en el poema como un doble del universo; pero más que una creencia en la obra de Dávila es una aspiración marcada por el Deseo, por la búsqueda, pero por eso mismo es carencia: se desea lo que no se tiene. La *ironía*, en cambio, es la constatación de que lo que existe y nos es dado a los seres humanos es la multiplicidad, la fragmentación, la dispersión; el universo es ilegible. El Poema está en el umbral, es el puente tendido entre uno y otro extremo, abierto al deseo y a su imposibilidad. Dávila distingue entre la Poesía y el Poema. La Poesía es una forma de experiencia en nuestro contacto con lo real, cuya realización plena es imposible porque existe solo fugazmente como tensión, como promesa, como apertura. El Poema es la red verbal tejida para atrapar al menos un destello de lo poético,

15 Retomo los términos *analogía* e *ironía* en la formulación que hiciera Octavio Paz en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 84 y ss.

aunque está condenado de antemano al fracaso. Volveremos sobre este punto más adelante. De allí que la escritura poética será siempre dolorosa, agónica, porque se persigue aun sabiendo que no se puede alcanzar jamás. En «Meditación en el día del exilio»<sup>16</sup> escribe:

*¡Y tú, Poesía sola, hecha de mente, de ladrillo  
/ y de persona!  
Permaneces pura  
hasta cuando te inclinas  
sobre el plato de azafrán de las posadas.  
Como ese grillo insalvable,  
cantas con todo lo que te ha sido dado  
en una sola noche de amor  
y estallas al amanecer, con la última cuerda  
del viento en la boca.*

#### 4. Aquí no más: el lugar de la poesía

La experiencia poética que Dávila concibe como el fin último de la poesía, es el acceso a un centro enigmático de lo real, un nudo en el que confluyen todos los seres y las cosas, un punto de convergencia e irradiación de todas las líneas de significación. Cualquier objeto sin dejar de ser él mismo en su más extrema singularidad, contiene el germen de esta revelación: en él coinciden lo más pequeño e inmediato y los confines del universo.

«Aquí nomás está todo», escribe en un poema de *En un lugar no identificado*,<sup>17</sup> «aquí mismo está». «Aquí. La extremidad / de cada cosa, unida a su interior, que vuelve a repetirse». La expresión tan coloquial de nuestro castellano

andino, «aquí nomás», que da título al poema, se repite anafóricamente hasta el final: «Aquí nomás / y aquí mismo, Su punto único, / su público escondrijo». «Este es Su centro, Su abismo, Su otro lado».

En algunos de sus poemas Dávila se refiere al objeto último del conocimiento y de la poesía con el pronombre *aquello*. El poema «En qué lugar»<sup>18</sup> se construye sobre la pregunta –sin respuesta posible– por ese «Aquí nomás», formulada desde el no saber, desde la incertidumbre como marca de la escritura por llegar a ese centro inaccesible:

*Quiero que me digas; de cualquier  
modo debes decirme,  
indicarme. Seguiré tu dedo, o  
la piedra que lances  
haciendo llamear, en ángulo, tu codo.*

El poema se abre con la figura del poeta acicateado por el deseo, dispuesto al peregrinaje en persecución de algo que no se menciona sino como avidez de saber, y que se dirige a un *alguien* también indefinido –¿una conciencia supranatural, dios, lo absoluto, la poesía?–, para pedirle un indicio, una señal con el dedo, una piedra lanzada. Hay aquí un yo que se pliega hacia una zona de turbación, un yo que se desplaza desde lo ya sabido hacia la incertidumbre del no saber, para asomarse al mundo sin los condicionamientos de lo conocido, para buscar nuevas formas de contacto con el mundo y consigo mismo.

*Allá, detrás de los hornos de quemar cal,  
o más allá aún,*

16 En *Poesía del Gran Todo en polvo*, p. 281.

17 «Aquí no más», p. 216.

18 «En qué lugar», *Conexiones de tierra*, p. 238.

*tras las zanjas en donde  
se acumulan las coronas alquímicas de Urano,  
y el aire chilla como jengibre,  
debe de estar Aquello.*

La mención a los hornos alude a una imagen poderosa y recurrente de la poética de Dávila: el fuego que consume lo accesorio, purificando la materia hasta reducirla a lo esencial. En uno de sus poemas más intensos, que se titula precisamente «Poesía quemada»,<sup>19</sup> escribe: «Y te quemaré en mí, Poesía! / En ladrillos de venas de amor, te escribiré». Las imágenes que siguen establecen una conexión y un contrapunto entre un espacio que nombra lo inmediato cotidiano, tan familiar en el paisaje andino («los hornos de quemar cal») con el espacio cósmico («las coronas alquímicas de Urano»), tanto si refiere al planeta como si alude al dios primordial Urano, padre de Cronos, que representa el cielo; y continúa con una imagen que desfamiliariza el espacio poético con una vigorosa sinestesia, generando una zona enrarecida donde «el aire chilla como jengibre», para desembocar por fin en el objeto del deseo que ha venido insinuándose sin llegar a ser nombrado: «Aquello»; hasta aquí el poema ha ido preparando la inminente aparición de algo que finalmente solo es nombrado a través de un pronombre: «Aquello». El pronombre es sustituto del nombre, y en este poema alude a lo que no puede ser nombrado sino como ausencia, como tachadura, como vacío.

*Aquello debe tener el eco  
envuelto en sí mismo,  
como una piedra dentro de un durazno.*

19 De *En un lugar no identificado*.

El objeto perseguido por la poesía existe reconcentrado en los pliegues de la materia, es una piedra-semilla en el corazón de la fruta, que contiene el germen de la significación («el eco»), a la espera de germinar en la escritura poética. Esta es una de las imágenes recurrentes en la poesía de Dávila, isotopías que atraen ecos de sentido que se condensan y refractan de un poema a otro. La bellota, la piedra, el durazno, el huevo cosmogónico, suelen aparecer como cristalizaciones de esa dimensión secreta y germinal del mundo que son objeto del deseo de la experiencia poética. En «Tarea poética» escribe: «Pero la Poesía, como una bellota aún cálida, / respiraba dentro de la caja de un arpa», «Y la Poesía, el dolor más antiguo / el que buscaba dioses en las piedras». En «Piedra sola» apunta: «Clueca de nieve y piedra / sobre el trillón de huevos venideros: / cómo aletea / tu Sol de clara y yema».<sup>20</sup> Y en «Breve historia de Basho» hay una rana que ha estado «mil años esperándole a él solo», «cargada de huevos color de perla de lodo» «esperando que el soplo del Macho empujara la carga encantada».<sup>21</sup>

*Tienes que indicarme, Tú,  
que reposas más allá de la Fe  
y de la Matemática*

El destinatario innominado de los primeros versos reaparece aquí en el pronombre «Tú» acompañado con sintagmas que definen mejor sus atributos: una quietud inmóvil que no puede ser alcanzado ni por las visiones de la «Fe» ni por el pensamiento racional de la «Matemática».

20 En *Conexiones de tierra*, p. 252.

21 En *Poesía del Gran Todo en polvo*, p. 302.

*¿Podré seguirlo en el ruido que pasa  
y se detiene  
súbitamente  
en la oreja de papel?*

Nuevamente la duda y la incertidumbre ante la enigmática presencia/ausencia de *aquello*, ahora con una alusión directa a la posibilidad de capturarle «súbitamente» en el poema como un «ruido que pasa» y que es atrapado en la «oreja de papel». La interrogación permanece y se extiende hasta los últimos versos, porque el poema no ofrece respuestas sino apenas alcanza a formular preguntas:

*¿Está, acaso, en ese sitio de tinieblas,  
bajo las camas,  
en donde se reúnen  
todos los zapatos de este mundo?*

Regresa el poema a una escena de la cotidianidad más familiar: una cama y unos zapatos, una «Reunión bajo el piso», como reza el título de un poema ya comentado, pero es una cotidianidad enrarecida por un hálito irreal que evoca, quizá, los pavores infantiles de cuando escudriñábamos, estremecidos debajo de la cama, en «ese sitio de tinieblas», a la espera de algo misterioso que éramos incapaces de nombrar. La imagen de los zapatos, por su parte, reaparece constantemente en la poesía de Dávila y, además de nombrar la intimidad de las cosas familiares, a veces resuena en esta imagen un cierto eco de César Vallejo para quien los zapatos nombran la fragilidad humana, su condición menesterosa y, en algunos poemas, aluden a la muerte.<sup>22</sup>

22 Precisamente en el poema titulado «Vallejo prepara su muerte», leemos estas líneas: «Desde el Zapato macho en que anda el solo, el pensativo de su cada día, / como una cruz que salta en una pata».

## 5. El Poema, palabra perdida, diminuta flecha envenenada

Quizá la más radical ruptura de la poesía moderna sea su negación de la noción tradicional del poema: el poema moderno no es ni una representación mimética del mundo, ni tampoco la expresión subjetiva del alma del poeta. La escritura poética es, ante todo, una experiencia de búsqueda, y el poema es la huella dejada por ese viaje. Hugo Friedrich<sup>23</sup> señala que la poesía moderna cultivó una poética que propone «prescindir de todo sentimentalismo» y de «la embriaguez del corazón», para ceder el paso a una fantasía clarividente, pero que entiende la fantasía como «una actuación dirigida por la inteligencia» (15).

Si la experiencia poética que persigue Dávila es un deslumbramiento fugaz en el que lo real se revela súbitamente como presencia absoluta en un golpe de relámpago, ¿puede acaso el *poema* contener esta revelación y entregarla intacta por medio del lenguaje? En los poemas escritos desde 1960, Dávila pone en escena el drama que se juega entre una intimidad subjetiva fundida con el universo, vibrando al unísono en la «embriaguez del mutuo conocimiento», y el orden lineal y sucesivo que es el lenguaje en el poema.

«Cada palabra puede alojar a un Ángel / y ahogarlo en las remotas traducciones», escribe en «Palabra sola»; «[m]ás, solo las palabras de los peces / –guardadas en burbujas– / mueren si el aire quiere descifrarlas».<sup>24</sup> El Ángel y el pez son dos figuras recurrentes en la poética daviñana: el

23 En *La estructura de la lírica moderna*, Joan Petit (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1974.

24 «Palabra sola», en *Arco de instantes*, p. 161.

Ángel nombra la revelación, quizá siguiendo la simbología judeo-cristiana del ángel como mensajero de la divinidad, y el pez es una figura que alude al poeta: «el pez solo puede salvarse en el relámpago», escribe en «Profesión de fe». <sup>25</sup> El poema (la palabra) es apenas la traducción remota de una revelación que sucede en la intimidad muda del pez-poeta, una revelación que se desvanece en el aire apenas abandona su burbuja de silencio y se articula como palabra. El conocimiento que brota de la experiencia poética es intraducible, y las palabras que lo nombran proceden de otro territorio, como si hablaran una lengua extranjera, y es allí donde encontraremos el origen del hermetismo daviliano.

Los poemas de Dávila, sobre todo a partir de los años sesenta, no se proponen como productos acabados sino como un hacerse provisional y discontinuo, y pueden ser leídos como redes de significados fragmentarios, como constelaciones semánticas, como «campos de fuerza» (para utilizar el título de uno de sus poemas) que delimitan un espacio en el cual los significados, a veces antagónicos se atraen y se repelen, colisionan y se refractan. Dávila considera que la *imagen* está en la base de la experiencia poética porque nos abre la única vía posible de aproximación al Gran Todo –llámese dios, espíritu, absoluto.

[La] aprehensión de dos realidades o dos sustancias por parte del espíritu, establece el nudo germinal de la imagen con sus formidables consecuencias, pues coexisten en él los elementos antagónicos que se encuentran en

25 En *Poesía del Gran Todo en polvo*, p. 295. Un poema de *En un lugar no identificado* se titula precisamente «Funerales del pez insumergible».

todos los puntos de la eterna y circular batalla del universo [«Magia, yoga y poesía»].

No son imágenes para ser descifradas a partir de sus referencias a algún simbolismo preexistente, sino lenguaje en estado incandescente que provoca magmas, estallidos, implosiones, como una escenificación dramática del conflicto entre «los elementos antagónicos que se encuentran en todos los puntos de la eterna y circular batalla del universo».

«Palabra perdida» es el último poema recogido en *Poesía del Gran Todo en polvo*, el libro póstumo que reúne la producción daviliana hasta su muerte en 1967. El poema puede leerse como una puesta en escena del proceso de escritura, la dramatización de la creación poética que se tambalea en la grieta abierta entre la poesía como revelación instantánea, y el poema como vestigio ruinoso de esa experiencia. El título mismo –«Palabra perdida»– introduce esta tensión: el poema es una palabra extraviada, las palabras del pez que se desvanecen apenas pronunciadas. Podemos distinguir tres secciones en la arquitectura compositiva del poema:

1) La primera parte es una alegoría de la escritura poética: el poema en busca de la palabra. Se abre con un sintagma impersonal que recuerda una fórmula acerca de cómo escribir un poema, una declaración de principios para la escritura:

*Embrujar el Poema de modo que todas sus  
/ palabras  
girando de la circunstancia al centro  
por el soplo del mar entre las columnas,  
se conviertan en la*

## PALABRA

*La creación se apoya en un solo punto*

*/ antes de trepar*

*en torno de la Vara.*

*Sin ese punto, el virgo deviene agua.*

*Como el olvido de sí mismo,*

*el centro está en todas partes.*

*Up.*

*¡Zape!*

*¡Hágase!*

Hay que «embrojar el Poema»; desde la primera frase la escritura poética se aleja del pensamiento racional, y apela a otras formas del decir: el poema como acto ritual, mágico. El poema es lenguaje en movimiento, no los signos estancados en su significación, sino desplegando en cada giro, destellos de sentido, abandonando lo circunstancial, lo accidental y contingente, y precipitándose hacia el centro del sentido pleno, total, inalcanzable.

Los siguientes versos proponen una bella imagen de reminiscencia surrealista: el soplo del mar entre las columnas; el viento y el agua, el movimiento, el cambio, la fluidez, la horizontalidad; la columna: la solidez de la forma que permanece inalterable. El movimiento constitutivo del poema se levanta en la colisión y complementariedad entre dos campos semánticos. El mar alude también al inconciente, a la esfera de lo instintivo, el agua primordial del origen. Y la piedra en forma de columna es un símbolo de la civilización y la cultura, y en un nivel más profundo, es el eje vertical del universo, el cordón umbilical que sostiene el contacto de la tierra con el cielo, la ascensión espiritual. Las dos imágenes que se repiten, de

otra manera, en los versos siguientes: la vara y el agua.

Y, girando en medio de ellos, el Poema en busca de la PALABRA. Nótese el efecto semántico que provoca un doble recurso gráfico: la escritura en mayúsculas completas, y el desplazamiento de la palabra al centro de la página, de manera que visualmente las palabras plurales del primer verso se precipitan hacia ese vértice y se funden en la PALABRA sola, la única, la que puede, quizá, alojar la revelación.

Aunque se apoye en un punto, el centro del poema «está en todas partes», dice Dávila, como la esfera de Pascal, símbolo de la totalidad. Las palabras hechizadas girando en el poema, como los derviches danzantes en busca de su centro: la quietud en el ojo del huracán.

Y luego, en medio de esta textura más bien reflexiva y conceptual, una súbita irrupción de la subjetividad en esas interjecciones, coloquiales las dos primeras, y la última que evoca la palabra engendradora del universo del comienzo del Génesis: «¡Hágase!». El poema, como el dios bíblico, dice y al decir, hace. «¡Hágase el mundo! Hágase el poema!»: la escritura poética es un conjuro, un acto de refundación del mundo.

2) La segunda sección está integrada por seis versos que forman un encadenamiento de imágenes sin apenas relación entre ellas:

*Instinto de los bazares*

*corpúsculo de fuego en la media de seda*

*el mar enrollado bajo la lengua*

*apoyo de las criaturas que vuelan de noche*

*cáliz de oro del prestidigitador.*

*El huevo explica la parte más delgada  
/ de los puentes.*

Desplazados del margen, colocados en el centro de la página, sin ningún signo de puntuación, los seis versos forman un espacio aparte, desgajado del cuerpo del poema. Se diría que es el resultado del conjuro: «¡Hágase el poema!». Lo que surge de esa invocación es un golpe de dados que suelta las amarras del lenguaje y deja que aparezcan imágenes que no tienen ninguna referencialidad con el mundo real, pero que pueden ser leídas como alusiones al «poema», al «poeta», a la escritura poética.

El poema se construye con la abigarrada colección de objetos de «los bazares» que nombran la plural vastedad del mundo. El «corpúsculo de fuego» de la poesía cuya incandescencia amenaza combustionar la delicada seda del poema, y que evoca una imagen recurrente de la poética daviliana, la del «poema quemado». La fuerza genésica del mar, ya nombrado en los primeros versos, pero esta vez ya no entre las «columnas», sino «enrollado bajo la lengua», sosteniendo el lenguaje y las posibilidades del significar. Los poetas son «criaturas de la noche» (el «hombre Claroscuro de la noche» ha escrito en otros poemas), persiguiendo el lado oculto de lo real, de lo que no es visible para la percepción rutinaria a plena luz, y que quizá se revela solo en la intimidad y la soledad de la noche, en la «reunión bajo el piso», en el «sitio de tinieblas debajo de las camas». En el primer verso el poeta es un mago que embruja las palabras para construir el poema, aquí lo llama «prestidigitador» en una imagen irónica que rebaja su figura; el poeta es también un ilusionista, «poeta con sortijas de muladar labrado

en roca» –lo llama en «Centinela»–, un bufón de feria que no ofrece sino baratijas.<sup>26</sup>

3) La tercera sección del poema da un nuevo giro al curso seguido hasta aquí y concluye con un comentario irónico que el poeta se dirige a sí mismo sobre la inconsistencia de la escritura que no logra sostener la intensidad de la experiencia poética. Como en el poema «En qué lugar», ya comentado más arriba, reaparece aquí el vocablo AQUELLO para nombrar la esencia de lo poético, esa revelación íntima y fugaz que no puede ser nombrada por el lenguaje:

*Y  
la cabeza cortada continúa su cuenta.  
Mas, apenas has escrito la primera palabra  
cuando ya sobreviene la muerte de los  
/ párpados;  
muere a continuación el lado izquierdo  
y luego  
el derecho.  
Pero AQUELLO ha desaparecido  
irremisiblemente.*

La PALABRA central que debía sostener el poema se ha desvanecido en su traducción a las «palabras» del lenguaje, y comienza a extinguirse apenas se ha escrito la primera. «AQUELLO», como equivalente de la poesía, «ha desaparecido irremisiblemente» puesto que no puede ser nombrado, el embrujo inicial con que el poeta

26 En varios lugares, Dávila designa el poema con el vocablo «abalorio»; un poema se titula precisamente «Abalorio salvaje», y en «Profesión de fe» se refiere a los poemas como «los objetos sonoros / las riñas de alas / los abalorios que pululan en la boca del cántaro», en *Obras completas*, p. 295.



abrió el poema ha fracasado absolutamente, el poema está muerto. Es apenas un vestigio de lo buscado, los restos que sobreviven al naufragio de la escritura.

*Las células de las mejillas sonríen aún  
pero están muertas,  
y aunque ya han sido sustituidas  
sonríen*

*desde*

*la Otra Cara.*

*Internándose más  
el Poema puede estallar al otro lado de su  
/ rostro.*

*Procura entonces  
retirar delicadamente de entre sus labios  
la diminuta flecha envenenada.*

¿Es un poema fracasado? No, desde luego, es un poema extraordinario sobre el fracaso del lenguaje y de la escritura poética para albergar de un modo total y sin residuos la intensidad de la experiencia poética. Pero allí está el poema, y en sus pliegues más recónditos alberga la «diminuta flecha envenenada» de lo poético, como la piedra en el corazón del durazno de «En qué lugar», como esa «bellota aún cálida» respirando «dentro de la caja de un arpa» de «Tarea poética», como «el pan enterrado» por la madre de «Poesía quemada».

El poema permanece en el umbral: entre la intimidad subjetiva del yo donde acontece la revelación («te quemaré en mí Poesía, en ladrillos de venas de amor te escribiré»), la sustancia enigmática de lo real como presencia absoluta, y el espacio público del lenguaje. Es el puente y la encrucijada para su convergencia. Dice José Ángel Valente: «La palabra poética resuena intramuros, pero viene de un lugar exterior, viene de los límites o fronteras de lo humano, es “canto de frontera”, viene del desierto, lejos de la ciudad, donde el hombre lucha solo con los dioses y los demonios».<sup>27</sup>

No creo que la tarea interpretativa consista en dar con un significado estable que el autor ha escondido en las entretelas del poema. Leer un poema quizá solo sea explorar nuestra propia experiencia del mundo, apelar a nuestra sensibilidad, a nuestros repertorios culturales, para producir imaginativamente un contexto en el que el poema adquiera sentidos y los haga visibles. A esa actividad productora de sentidos nos convoca la obra de Dávila: la experiencia poética solo existe y se realiza en la intimidad del poema y en la intimidad de su lectura. **C**

<sup>27</sup> José Ángel Valente: «Frontera», en *La Alegría de los Naufragios: Revista de Poesía*, vol. 23, No. 1 y 2, Huerga & Fierro Editores, 1999.

# Juan Bañuelos ante Tlatelolco: recuperación del pasado prehispánico en los versos de *No consta en actas*

## 1. Y era nuestra herencia una red de agujeros: Tlatelolco y la historia repetida

**E**ran las cinco y media de la tarde del miércoles 2 de octubre de 1968 cuando los estudiantes mexicanos dieron comienzo a la reunión convocada en la Plaza de las Tres Culturas, en el conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco. Minutos más tarde, las llamaradas de las bengalas que caían de los helicópteros que sobrevolaban la plaza pusieron en alerta a los asistentes. Era la trágica señal que anunciaba a los francotiradores del ejército mexicano apostados en las azoteas de los edificios circundantes que comenzarían los disparos sobre la multitud reunida en Tlatelolco. La historia es de sobra conocida: tras el fuego, ráfagas de disparos sembraron el pánico entre los estudiantes que escuchaban atentamente los discursos de los líderes del movimiento. Como hemos ido conociendo con el tiempo, aquella tarde fueron asesinadas más de trescientas personas y otras tantas salieron heridas o encarceladas. De la mano del ejército, el gobierno mexicano, presidido por Gustavo Díaz Ordaz, reprimió brutalmente un movimiento que estaba poniendo en jaque la celebración de la XIX Olimpiada, la cual por primera vez iba a celebrarse en un país latinoamericano. Horas más tarde, según

el testimonio de Margarita Nolasco en *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, «todo era de una normalidad horrible, insultante»<sup>1</sup> en la ciudad más bulliciosa del mundo. Por la mañana, como recuerda Rosario Castellanos en el «Memorial de Tlatelolco», los periódicos hablaron del estado del tiempo. Días más tarde, como escribe Jaime Sabines en el poema «Tlatelolco 68»: «el pueblo se aprestaba jubiloso / a celebrar las Olimpiadas, que darían gloria a México».<sup>2</sup>

Entre los intelectuales mexicanos de las diferentes generaciones que convivían en el 68, el acontecimiento se convirtió, por fuerza, en anatema de una reflexión que comenzó con la búsqueda de una verdad acallada por los poderes oficiales, ofuscados en esconder la represión a través, entre otras estrategias, de acusaciones a buena parte de la intelectualidad progresista mexicana de instigar el conflicto, como brazo ejecutor de una campaña internacional de intervención comunista en México. Así ocurre, por ejemplo, en *La noche de Tlatelolco* (1971), novela testimonial fundamental para comprender aquellos meses de 1968, o en las crónicas descarnadas de Carlos Monsiváis en las semanas posteriores, publicadas algunas bajo el título *Días de guardar* (1970).<sup>3</sup> La reflexión en torno a Tlatelolco ha perdurado durante estos cincuenta años en innumerables interpretaciones históricas y artísticas que han procurado enfocar y desenfocar

personajes y sucesos desde diferentes géneros, y que han modulado preferentemente la historia cultural mexicana contemporánea.

Los argumentos que presento en estas páginas forman parte de un proyecto mayor, en construcción, que pretende analizar las escrituras que diversos autores han propuesto de los acontecimientos de 1968, a partir de uno de los grandes temas de interpretación de la intelectualidad mexicana, relacionado con la relectura de la tragedia a la luz de la recuperación de la historia del país en torno al espacio simbólico de Tlatelolco, emblema de la herencia mexicana y lugar de sacrificios humanos y batallas perdidas, pues fue allí donde, entre otros episodios, los hombres de Hernán Cortés apresaron a Cuauhtémoc el día de San Hipólito de 1521, dando lugar, como reza uno de los monolitos de la plaza, al doloroso nacimiento del México mestizo.

Esta actualización semántica que practica una parte de la recepción literaria del 68, asimilando la tragedia de Tlatelolco con momentos anteriores de la historia mexicana (sobre todo con los nuevos significados de la recuperación contemporánea de la cultura náhuatl por una parte, y del choque y la ruptura que supuso la colonización española, por otra), articula una cantidad notable de poemas, narraciones y obras de teatro mexicanas de los años sesenta y setenta. «Nada es lo mismo, nada / permanece. / Menos / la Historia y la morcilla de mi tierra. / Se hacen las dos con sangre, se repiten», escribe Ángel González en unos conocidos versos de «Glosas a Heráclito» que resumen elocuentemente el azar de la violencia repetida en el mismo espacio físico y simbólico de la plaza de Tlatelolco en diferentes épocas y por diferentes motivos, todos ellos a la postre decisivos para la historia de México.

1 Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 2009 [1971], p. 236.

2 Cito de la antología de Leopoldo Ayala, José Tlatelpas y M. Ramírez (comps.): *El libro rojo del 68. México*, México, FESEAPP DF AC, La Guirnalda Polar, Editorial Cibernaria, Partido del Trabajo DF, Corriente Cultural del Maíz Rebelde, 2008, pp. 325-327.

3 Carlos Monsiváis: *Días de guardar*, México, Era, 1970.

Una de las primeras interpretaciones sobre el significado de los acontecimientos la ofreció Octavio Paz en varios textos inmediatamente posteriores al 2 de octubre. Como sabemos, Paz trabajaba para el gobierno en calidad de embajador en la India durante 1968, y después de la balacera pidió inmediatamente poner su cargo en disponibilidad para abandonar sus funciones. El 7 de octubre de 1968, todavía desde Nueva Delhi, Paz escribe a la Coordinación del Programa cultural de la XIX Olimpiada, desde donde se había cursado una invitación al escritor para participar en el Encuentro Mundial de Poetas celebrado para la ocasión. En la carta, Paz se disculpa por haber declinado anteriormente la oferta y adjunta un poema escrito tras los recientes acontecimientos, titulado «México: Olimpiada de 1968», inaugurando una de las líneas temáticas más fecundas en la reflexión del 68 mexicano, la de una constante de sangre y un tiempo circular en la historia de México, dominada por unas relaciones de poder abusivas desde tiempos prehispánicos, que el intelectual mexicano apostillará en las conferencias que componen *Postdata*.<sup>4</sup>

En consonancia con los argumentos de Octavio Paz, entre las numerosas propuestas literarias que procuraron recoger las emociones de esos días, vamos a fijar la atención ahora en aquellas que tomaron como motivo la actualización semántica de uno de los testimonios líricos más expresivos de los cantos tristes de la

4 El poema apareció publicado en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* en el número del 30 de octubre de 1968, y más tarde formó parte, con el título «Intermitencias del oeste», del poemario *Ladera Este*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 25. La primera edición de *Postdata* es de febrero de 1970 y se publicó en la editorial Siglo XXI.

conquista que Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla habían editado en castellano en la década de los cincuenta. En la última parte de la conocida antología *Visión de los vencidos* se publicaron en castellano fragmentos de cuatro *icnociúcatl* extraídos de los manuscritos de los *Cantares mexicanos*, de los *Códices matritenses* y del *Anónimo de Tlatelolco*, en traducción de Ángel María Garibay, titulados «Se ha perdido el pueblo mexicana», «Los últimos días del sitio de Tenochtitlán», «Las ruinas de tenochcas y tlatelolcas» y «La prisión de Cuauhtémoc»,<sup>5</sup> en los que se narra desde el punto de vista del vencido, con un lirismo fascinante, el final de la guerra con los españoles por la ciudad de Tenochtitlán.

La publicación en castellano de estos testimonios, desconocidos hasta el momento, ofreció al debate identitario mexicano nuevas claves de lectura. La identificación del intelectual con la emoción de los vencidos no tardó en germinar en obras literarias de una época fuertemente mediatizada por el argumentario político y la pertenencia a un espacio político, social y cultural forzosamente sincrético, heredero de diferentes dominaciones mal resueltas, como Octavio Paz había puesto de manifiesto en el ensayo *El laberinto de la soledad* (1950), del que mucho se habló en las décadas de los cincuenta y los sesenta.

5 La primera edición de *Visión de los vencidos* es de 1959. *Visión de los Vencidos. Relaciones Indígenas de la Conquista*, introd. y notas de Miguel León Portilla, versión de textos nahuas de Ángel María Garibay K., México, Biblioteca del Estudiante Universitario / Unam, 1959. No obstante, anteriormente se habían publicado en la misma colección trabajos del padre Garibay como *Poesía indígena de la altiplanicie*, México, Biblioteca del Estudiante Universitario / Unam, 1940.

La brutal represión del movimiento estudiantil provocó un intenso debate intelectual que llevó a algunos escritores a revisar los acontecimientos con las lentes de la recuperación del legado prehispánico que se estaba realizando sobre todo en el Instituto de Cultura Náhuatl de la Unam, donde se había asentado el trabajo de estudio de las lenguas y la literatura indígena que Ángel María Garibay, su director, había llevado a cabo a lo largo de su vida. En este contexto, los versos del *Anónimo de Tlatelolco* van a leerse por primera vez en la década de los sesenta y se van a convertir después de Tlatelolco en la columna vertebral de proyectos literarios diversos, como el de José Emilio Pacheco o Juan Bañuelos, del que nos ocuparemos en estas páginas.

Sobre la relevancia de la lectura de los poemas indígenas tras el 2 de octubre da buena cuenta un episodio que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* y cuya trascendencia me parece capital para entender cómo la balacera del ejército mexicano se leyó en la conciencia colectiva desde los días siguientes en clave de derrota histórica. En la crujía C de la cárcel de Lecumberri, hoy Archivo General de la Nación, los estudiantes presos representaron algunos de los *icnocuicatl* de *Visión de los vencidos*, versos de un pasado mítico que actualizaron su significado en el discurso teatral a partir de la experiencia que los improvisados actores tenían de los hechos presentes. Elena Poniatowska publica los fragmentos representados con la siguiente nota: «Textos escogidos, para su representación, por los estudiantes presos de la Crujía C de Lecumberri de la *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, traducidos de textos nahuas por Ángel María Garibay K. Unam, Biblioteca del Estudiante Universitario». Por su interés para este trabajo

transcribo los versos de los antiguos mexicanos de *La noche de Tlatelolco*, fundamentales para el comentario de los poemas de José Bañuelos que planteamos a continuación:

*Gusanos pululan por calles y plazas  
y en las paredes están salpicados los sesos...  
Rojas están las aguas, están como teñidas  
y cuando las bebimos es como si bebiéramos  
/ agua de salitre.*

*Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,  
y era nuestra herencia una red de agujeros.  
Con los escudos fue su resguardo,  
pero ni con escudos puede ser sostenida  
/ su soledad.*

*Hemos comido palos de colorín,  
hemos masticado grama salitrosa piedras  
/ de adobe,  
lagartijas, ratones, tierra en polvo, gusanos...*

*Comimos la carne apenas, sobre el fuego  
/ estaba puesta.*

*Cuando estaba cocida la carne, de allí  
/ la arrebataban, en el fuego mismo,  
/ la comían.*

*TODOS  
¡Han aprehendido a Cuauhtémoc!  
¡Se extiende una brazada de príncipes  
/ mexicanos! ¡Es cercado por la  
/ guerra el tenochca,  
es cercado por la guerra el tlatelolca!*

*SOLISTA  
El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí  
/ en Tlatelolco. ¿A dónde vamos?,  
/ ¡oh amigos! Luego, ¿fue verdad?*

*Ya abandonan la ciudad de México:  
 el humo se está levantando; la niebla  
 / se está extendiendo. Motelhuihtzin  
 el Tailotlacall Tlacotzin el Tlacatecuhtli  
 / Oquihtzin. Llorad, amigos míos,  
 tened entendido que con estos hechos, hemos  
 / perdido la nación mexicana.  
 ¡El agua se ha acedado, se acedó la comida!  
 Esto es lo que ha hecho el Dador de la vida  
 / en Tlatelolco. Y todo esto pasó  
 / con nosotros.  
 Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos.  
 Con esta lamentosa y triste suerte  
 nos vimos angustiados.  
 En los caminos yacen dardos rotos,  
 / los cabellos están esparcidos.  
 / Destechadas están las casas,  
 / enrojecidos tienen sus muros.*

#### TODOS

*¡Es cercado por la guerra el tenochca,  
 es cercado por la guerra el tlatelolca!<sup>6</sup>*

Daniel Meyran, en un estudio sobre el teatro del 68 y la tragedia *Tizoc, emperador*, de Pablo Salinas, denomina a este proceso de resemantización de las lecturas de la historia en la literatura en diferentes tiempos «traslación referencial», «teatraslación», «que se opera en la mente del personaje y en la del espectador, entre la masacre de 1473 (recordada en 1486) [en la obra de Pablo Salinas] y la de 1968»<sup>7</sup> (138). Meyrán, en el mismo ensayo,

6 Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco*, pp. 159-160.

7 Daniel Meyran: «Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de la memoria. El caso de *Tizoc, emperador* de Pablo Salinas (1970)», en *América sin Nombre*, No. 9-10, 2007, pp. 133-138.

destaca también la función de la representación histórica de la literatura, fundamental para entender las obras de este tipo que se escribieron después del 68: «Así el teatro vuelve a visitar los acontecimientos de la historia que es su historia porque:<sup>8</sup> “representar el pasado es repasar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva...”» (133).

De esta misma manera, los cantos tristes de la conquista cobraron nuevas significaciones en la prisión de Lecumberri después del 2 de octubre, y se convirtieron definitivamente en testimonios decisivos para dos momentos de la historia de México que dialogan entre sí y cuyas resignificaciones se estaban articulando en los días posteriores a Tlatelolco. En cierta manera podríamos argumentar, como veremos, que los acontecimientos de 1968 provocaron el descubrimiento de relaciones semánticas nuevas sobre el legado prehispánico, sobre todo en torno a dos tópicos principales que tanto Octavio Paz como los escritores que continuaron esta línea establecerán en sus obras. Por un lado, la idea de la constante de sangre, de la vergonzosa violencia repetida en la historia de México; por otro, el tópico de la visión de los vencidos y la asunción espiritual de una derrota también repetida.

## 2. Juan Bañuelos ante el 68: la recuperación del pasado en *No consta en actas*

En los días posteriores al 2 de octubre se escribieron varias composiciones literarias interesantes

8 La cita que utiliza Meyran, como anota, es de Juan Tovar en «La madrugada», en *Las adoraciones*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 133.

que articularon la asimilación entre el presente y el pasado, y resignificaron los cantos tristes de la conquista editados por Miguel León-Portilla en 1959, siguiendo la estela de la espontánea representación de la cárcel de Lecumberri. La más conocida de todas es sin duda el poema «Lecturas de los cantares mexicanos», de José Emilio Pacheco,<sup>9</sup> publicado también en el suplemento *La Cultura en México*. Sin embargo, no fue la única. El mismo proceso de intertextualidad náhuatl lo utilizaron Juan Bañuelos en su poema «No consta en actas», dedicado a Octavio Paz; Benito Balam, otro de los sobrevivientes, en «Las calles»; José Carlos Becerra en «El espejo de piedra»; el poeta argentino Máximo Simpson en «Cuauhtémoc», o en los versos dedicados a la tragedia escritos por Roberto López Moreno, Alfredo Moreno o Enrique González Rojo. Incluso se recoge también en *El libro rojo del 68* (2008), donde aparecen reeditados todos estos poemas y un testimonio escrito en lengua náhuatl.

Una de las voces más interesantes a este respecto, como decíamos, corresponde al legado del poeta chiapaneco Juan Bañuelos,<sup>10</sup> autor de los

versos de «No consta en actas» (1968) y «Lienzo de las vejaciones» (1978), dos largos poemas fragmentados que revisan desde la materia poética aquellos días de 1968 que aparecieron publicados bajo el título de *No consta en actas* en la obra poética completa del autor, *Vivo, eso sucede*.<sup>11</sup> Los doce poemas que conforman «No consta en actas» fueron publicados en el número del 6 de noviembre de 1968 de *La Cultura en México*, y en 1971 se editaron en un libro homónimo. Los versos de «Lienzo de las vejaciones» están firmados «en el Valle de México», como señalé antes, en 1978.

9 Aparecido en la revista *Siempre!*, el 30 de octubre de 1968, formó parte del poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

10 Juan Bañuelos fue una de las voces más activas de la poesía de los años sesenta, y participó en la publicación de dos antologías grupales en torno al marchamo de La Espiga Amotinada. La primera, del mismo nombre, en 1960; la segunda, en 1965, titulada *Ocupación de la palabra. Nuevos poemas de La espiga amotinada*, ambas publicadas por Fondo de Cultura Económica. Además de los poemas de Bañuelos, en las antologías aparecen otros de Óscar Oliva (1938), Jaime Augusto Shelley (1937), Eraclio Zepeda (1937) y Jaime Labastida (1939). Si bien ha habido interés crítico por la poesía del grupo como fenómeno importante en la evolución

---

poética mexicana de la época (destaco Borgeson Jr.: «La espiga amotinada y la poesía en México», en *Revista Iberoamericana*, No. 148-149, julio-diciembre de 1989, pp. 1177-1190; o el de J. Ruiz Dueñas: «En los 25 años de La espiga amotinada», en *Artes*, vol. 6, No. 1, agosto de 2017, pp. 75-76, disponible en <<https://cuid.unicach.mx/revistas/index.php/artes/article/view/1285>>), no ha sido tanta la repercusión crítica de la obra de Bañuelos (Efrén Ortiz Domínguez: «Sublime abyección: La poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos», en *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, No. 11, 2004; y Genaro Bustamante Bermúdez: «Juan Bañuelos y Abigael Bohórquez: la poesía como resistencia y representación social», en *Acta Poética*, vol. 37, No. 2, México, julio-diciembre de 2016, disponible en <<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.736>>). Aunque bien es cierto que Bañuelos ha tenido un reconocimiento intelectual y personal a su trayectoria, con premios como el José Lezama Lima de la Casa de las Américas (2005) o el Premio Nacional Carlos Pellicer (2001), la memoria de su cercana muerte está presente en poemarios esenciales para entender la mitología literaria del compromiso de la década de los sesenta y los setenta como *Espejo humeante* o *No consta en actas*, que están por encima de la parodia y la crítica más difundida de los infrarrealistas en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, cuando atacan el taller de poesía que Bañuelos impartía en la Unam.

11 Juan Bañuelos: *Vivo, eso sucede*, México, FCE, 2012.

Como enfrentados en un espejo, imagen recurrente en estos poemas por su simbología indígena, «No consta en actas» es una de las reflexiones inmediatas sobre el significado de Tlatelolco y es, sin duda, una de las primeras crónicas poéticas de lo sucedido. Por los doce fragmentos que vertebran *No consta en actas* circulan relecturas del pasado, mixturas temporales, tan del gusto de los jóvenes poetas de La Espiga Amotinada, destellos de la tarde del 2 de octubre en los fragmentos «La muerte y la doncella», titulado como el cuarteto de Schubert y dedicado a Ana María Regina, o «El comerciante en aves canoras», ambos asesinados por las balas, pero también reflexión sobre los verdugos, sobre aquellos soldados sin formación, ejecutores de las órdenes políticas. Una crítica social que adquiere el tono de crónica al poetizar en tercera persona («Marcha del silencio», 222), que se alterna en el texto con la recurrente presencia de un yo lírico por el que se filtran también las emociones de un testigo que, como en el fragmento «Cambio de estación», describe «pegado a los barrotes de una cárcel que tengo por ciudad» el pulso de los acontecimientos el día de su cumpleaños: «Hoy cumplo años. [...] Algo violento irrumpe: / la sangre de una vena rota» (226). En estos versos se cruzan espacios y tiempos que convergen en la ironía final de una imagen que alude a José Guadalupe Posada, tan mexicana: «Será mejor que peles los dientes a tu calavera» (231).

«Lienzo de vejaciones», por su parte, comienza con una sentencia temporal, resumen de la aceleración de la historia tras aquellos meses de 1968: «El 2 de octubre de 1968 / envejecimos mil años / aunque todo sucedió en una sola tarde. La memoria –vacía desde entonces /

se llena a veces / de un vago tiempo humano» (232), y se configura como una crónica que rememora, ahora en tiempo pasado, y denuncia el silencio y la impunidad que todavía diez años después campan en México. «País sin lengua» es un fragmento demoledor, una enumeración de desaparecidos con nombres, apellidos y causa de la muerte: «A Carlos Sarmiento lo acribillaron / en un supuesto tiroteo con la policía. A Rosa Elena Carrillo le reventaron los pulmones en “El pocito”. A Rosalba Gómez / le cambiaron su sentencia de 2 años / por otra de 24; huyó y es perseguida» (233). Lo mismo que «En una lápida», poema que, como hará Raúl Zurita años más tarde en *Canto a su amor desaparecido*, se construye gráficamente en pequeños fragmentos que asemejan un nicho como si de un caligrama se tratara. «Soy de un país donde pasan diez años / y todo tiene un aire de olvido» (del poema «Miedo sin memoria», 237) es un verso que resume perfectamente el fundamento de este «Lienzo de vejaciones» y que pone en valor uno de los temas fundamentales del trabajo que estoy llevando a cabo con el estudio de estos textos, que es sin duda el papel protagónico de la literatura en la búsqueda y la denuncia de la verdad silenciada por los poderes oficiales del Estado.

El autor fue interrogado en múltiples ocasiones acerca del título del poema, «No consta en actas», pues hay una relación evidente con uno de los versos del «Memorial de Tlatelolco» de Rosario Castellanos, que –recordemos– está esculpido en el monolito de la Plaza de las Tres Culturas, convertido en emblema de la memoria del 2 de octubre. Los versos aludidos de Castellanos dicen así: «No hurgues en los archivos pues nada consta en actas / Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria. / Duele, luego es verdad.



Sangre con sangre / y si la llamo mía traiciono a todos». <sup>12</sup> Conservamos un valioso testimonio del propio Juan Bañuelos interpretando su poema en un libro recopilado por Marco Antonio Campos titulado *El poeta en un poema*, en el cual el autor era invitado a realizar un comentario de sus propios versos. <sup>13</sup> Allí Bañuelos explica la historia del título del poema y la llamada de Rosario Castellanos:

Algo que se ignora, porque la historia suele torcerse, es que también Rosario Castellanos, quien lo había leído en la revista, me habló una vez a la Editorial Novaro, donde yo trabajaba: «Oiga, don Juan (así me decía), le quiero pedir un permiso para que yo pueda utilizar su “No consta en actas” en un poema que estoy escribiendo». Desde entonces mucha

gente me ha preguntado si yo tomé el título de una línea del «Memorial de Tlatelolco» de Rosario. Y la verdad es que yo no puedo estar aclarando la cosa cada vez que me preguntan. Además, el título me nació más de hechos de mi vida personal que del propio movimiento: comenzaban entonces las diligencias de mi divorcio. <sup>14</sup>

Transcribo a continuación el primero de los diez fragmentos de «No consta en actas», por su relevancia para la justificación de los argumentos propuestos hasta ahora en estas líneas:

*NO CONSTA EN ACTAS*  
*(Tlatelolco, 1520-1968)*

A Octavio Paz

12 Cito de Elena Poniatowska: *La noche de Tlatelolco*, p. 163.

13 Marco Antonio Campos comenta sobre el poema después de la muerte del autor en 2017: «A fines de 1968 leí en el suplemento de la revista *Siempre!*, que dirigía Fernando Benítez, el poema de Juan Bañuelos “No consta en actas”, y me conmovió y me estremeció. Cuando diez años después hice una compilación de poemas del Movimiento Estudiantil, me volvió a conmover y a impresionar. Era con mucho lo mejor que se escribió entonces sobre el Movimiento», «Unas breves líneas en recuerdo de Juan Bañuelos», en *Proceso*, 8 de abril 2017, disponible en <<https://www.proceso.com.mx/481237/unas-breves-lineas-en-memoria-juan-banuelos>>. Sobre la excelente recepción del poema da buena cuenta también la adaptación teatral que Germán Castillo realizó en 1973, titulada *Octubre no consta en actas*, dentro del ciclo «La rebelión y el amor en cuatro poetas mexicanos». La representación tuvo lugar en el Museo San Carlos y el reparto estuvo formado por Silvia Caos, Ana Ofelia Murguía, Mabel Martín, Luisa Huertas, Eduardo López Rojas.

*Oh, bebedor de la noche, ¿por qué te disfrizas / ahora?*

*¿Todo es igual acaso? ¿Tengo que repetir lo que el augur grabó en el silencio de la piedra curtida por el viento?*

*«...esparcidos están los cabellos, destechadas las casas, enrojecidos sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas y en las paredes están salpicados los sesos; masticamos salitre, el agua se ha acedado. Esto ha hecho el Dador de Tlatelolco, cuando nuestra herencia es una red de agujeros».*

14 Juan Bañuelos en Marco Antonio Campos: *El poeta en un poema*, México, Difusión Cultural Unam, 1998, p. 176.

*¿Todo es igual que ayer, entonces?*

*¿Ensartaremos cráneos como cuentas  
y se ha de repetir lo que el augur  
grabó en el silencio de la piedra?*

*¿Con coágulos de sangre escribiremos México?*

*Yo el residuo, el superviviente, hablo:  
los comienzos de los caminos  
están llenos de gente.*

*No haremos diálogo con la Casa de la Niebla.<sup>15</sup>*

El poema se abre con un epígrafe temporal, «Tlatelolco 1520-1968», en el que Bañuelos está marcando desde el inicio esa traslación referencial del significado entre los dos momentos históricos. El texto está dedicado, además, a Octavio Paz, hecho significativo sobre el que el mismo autor argumenta en su comentario: «El poema lo dediqué a Octavio Paz porque sentí entonces –lo sigo creyendo ahora– que fue su momento más auténtico».<sup>16</sup>

En el texto, el poeta dialoga con los versos de los antiguos mexicanos, construyendo la sintaxis con la transcripción literal de versos del *Códice matritense*, de *Cantares mexicanos* y del *Anónimo de Tlatelolco* que se entremezclan con las palabras del poeta contemporáneo, imitando el estilo vocativo, las preguntas retóricas y el

15 Juan Bañuelos: *Vivo, eso sucede*, México, FCE, 2012, pp. 219-220. Los fragmentos publicados en el suplemento *La Cultura en México* los transcribe Jorge Volpi en *La imaginación y el poder. Una historia intelectual del 68*, México, Era, 1998, pp. 385-388.

16 Juan Bañuelos en Marco Antonio Campos: *El poeta en un poema*, p. 177.

ritmo lento y repetitivo de las letanías mexicas tal y como las había traducido el padre Garibay.

El verso inicial, perteneciente a los testimonios de Sahagún recogidos en los *códices matritenses* y que forma parte de uno de los poemas que Garibay clasifica como himnos rituales en la traducción de *Poesía indígena de la altiplanicie*,<sup>17</sup> se construye con un vocativo, «Oh, bebedor de la noche», que tiene un referente conocido en el complejo entramado ritual prehispánico, Xipe Tótec, recientemente estudiado por Carlos González en la monografía *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*.<sup>18</sup> Tanto el dios como su sacerdote Yohuallahuana remiten en el poema traducido por Garibay a «Nuestro Señor el desollado», una de las posibles traducciones de la confusa definición de esta divinidad (junto con la de «el que se embriaga de noche»), cuyo culto estaba relacionado con la asociación guerra-cosecha y el sacrificio de guerreros enemigos, a los que se desollaba como sacrificio para la llegada de las lluvias. Juan Bañuelos reitera la idea de sacrificio humano después del 2 de octubre con este vocativo inicial, que en el poema reactualiza su significado, atendiendo a la traslación referencial y temporal del referente. En el segundo fragmento de *No*

17 Sobre estos poemas escribe el padre Garibay en *Poesía indígena de la altiplanicie*, México, Unam, 2014 [1940], pp. X-XI: «El padre Sahagún, resuelto a recoger copiosa información de los nativos para escribir su historia, en su primer esbozo, hecho en Tepepulco, entre 1558 y 1560, de “diez o doce principales ancianos” recibió los veinte poemas rituales, “que decían a honra de los dioses en los templos y fuera de ellos”, como él, con mano temblorosa, tituló. Al hacer su obra castellana, por razones que apunta, no tuvo a bien traducirlos».

18 Carlos González: *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, México, FCE/INAH, 2011.

*consta en actas*, titulado «Alguien», el poeta es más explícito en la comparación de la reiteración de las cruentas prácticas prehispánicas vinculadas a Xipe Tótec con la tragedia de los estudiantes, desollados como los guerreros sacrificados:

*De cada frente estudiantil que sangre  
irrupirá el fulgor de los que nada tienen,  
y no serán perdidos de vista  
porque tienen su edad hasta este punto  
que son los desollados  
que buscan su piel bajo la luz  
de un rostro semejante.*<sup>19</sup>

El propio autor habla de esta primera estrofa, articulada por preguntas retóricas axiales para la interpretación de Tlatelolco. Por un lado, el tan repetido «¿por qué?» ante la brutal realidad de la represión sangrienta («¿por qué te disfrazas ahora?») y, por otro, el suspiro y el llanto por la tragedia repetida en el que la primera persona del poeta aparece en un tiempo que se torna circular: «¿Todo es igual acaso? ¿Tengo que repetir / lo que el augur grabó en la piedra / curtida por el viento?». Bañuelos se preguntaba entonces si no vivía de nuevo en un tiempo en el que los nuevos augures, los poetas, debían de dejar escrita la tragedia como hicieran en la piedra los ancestros:

Comienzo glosando o reciclando lo mismo que hizo el poeta anónimo con los acontecimientos desesperados de 1521 pero en un contexto de máscaras. Por ejemplo, pregunto: «¿Por qué te disfrazas ahora?». El que se disfrazaba es el poder. Y escribía lo que el augur

grabó en los glifos de la piedra ya curtida por el viento.<sup>20</sup>

A continuación, el poeta transcribe entrecorridos los famosos versos de «Los últimos días del sitio de Tenochtitlán» que hablan de destrucción y pérdida, de sangre y caos después de la batalla, de herencias perdidas: «En ese momento no sabía adónde iba; los textos de Garibay apenas me daban unas luces intermitentes. Por eso transcribo los versos, en la traducción de Garibay, del poeta anónimo que describió el drama de la derrota y el cual me parecía que era el mismo de 1968».<sup>21</sup> Las comillas marcan una apariencia de literalidad que se vuelve significativa en el mismo lugar que en el poema de José Emilio Pacheco, «Lecturas de los cantares mexicanos», pues también en el texto de Bañuelos el verso central del *Anónimo de Tlatelolco* en la traducción de Garibay («y era nuestra herencia una red de agujeros») se actualiza, resignificándose en el presente del poeta, en el presente de México, con el cambio en el tiempo verbal. Ahora, de nuevo, entre dos tiempos que dialogan «es nuestra herencia una red de agujeros».<sup>22</sup>

Los versos de «Los últimos días del sitio de Tenochtitlán» vienen apostillados por las sucesivas preguntas retóricas que inciden en la asimilación temporal y se convierten en estribillo de la letanía, asumiendo la idea central del texto: «¿Todo es igual que ayer, entonces? / ¿Ensartaremos cráneos como cuentas / y se ha de repetir lo que el augur / grabó en el silencio de

20 Juan Bañuelos en Marco Antonio Campos: *El poeta en un poema*, p. 178.

21 Ídem.

22 Juan Bañuelos: *Vivo, eso sucede*, p. 219.

19 Juan Bañuelos: *Vivo, eso sucede*, pp. 220-221.

la piedra?»). La única diferencia con los versos iniciales es la interpolación de la referencia a la sangrienta costumbre mexicana de ensartar los cráneos después de los sacrificios, apilados en construcciones llamadas *tzompantli* que aterrizaron a los cronistas españoles. Estos altares estaban vinculados con Huitzilopochtli, divinidad relacionada, entre otras cosas, con la guerra. El más conocido de todos, el *Huey Tzompantli*, se hallaba cerca del Templo Mayor, como descubrió un equipo del Instituto Nacional de Antropología e Historia en la calle Guatemala, 24, a espaldas de lo que hoy es la Catedral Metropolitana. El testimonio más conocido sobre estos *tzompantli* es el de la relación de Andrés de Tapia:

Estaban frontero de esta torre sesenta o setenta vigas muy altas hincadas desviadas de la torre cuanto un tiro de ballesta, puestas sobre un treatro grande, hecho de cal e piedra, e por las gradas dél muchas cabezas de muertos pegadas con cal, e los dientes hacia fuera. Estaba de un cabo e de otro destas vigas dos torres hechas de cal e de cabezas de muertos, sin otra alguna piedra, e los dientes hacia fuera, en lo que se pudie parecer, e las vigas apartadas una de otra poco menos que una vara de medir, e desde lo alto dellos fasta abajo puestos palos cuan espesos cabien, e en cada palo cinco cabezas de muerto ensartadas por las sienes en el dicho polo: e quien esto escribe, y un Gonzalo de Umbría, contaron los polos que habie, e multiplicando a cinco cabezas cada palo de los que entre viga y viga.<sup>23</sup>

23 Andrés de Tapia en Joaquín García Icazbalceta: *Colección de documentos para la historia de México*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

La imagen de la brutalidad que lanza aquí Juan Bañuelos comparte la reflexión de Octavio Paz sobre la violencia repetida, pues el nexo de unión entre el presente y el pasado es la derrota, pero sobre todo el sacrificio sangriento y la violencia como forma política de dominación, ahora como en las sociedades prehispánicas: «¿Con coágulos de sangre escribiremos México?».

Finalmente, el último verso, después de la estrofa de herencia nerudiana («Yo, incásico del légamo, toqué la piedra y dije: ¿Quién me espera?», escribía Neruda en «Amor América», el poema que abre el *Canto general*) en la que Bañuelos se presenta como cronista de la historia, como sobreviviente de una tradición («Yo el residuo, el superviviente, hablo: los comienzos de los caminos / están llenos de gente»), se presenta con una doble articulación metafórica que de nuevo vincula el 2 de octubre con el pasado prehispánico, en este caso con la imagen, más hermética, de la Casa de la Niebla, como el propio autor explica en su comentario del poema: «Cuando digo que no haremos diálogo con la Casa de la Niebla lo refiero en dos sentidos: como la casa de la muerte (así lo entendían los antiguos mexicanos) y como la casa oscura de la violencia de Estado».<sup>24</sup>

Las interrogaciones retóricas de este primer poema, en el que resuena la imaginería prehispánica y el ritmo de la lengua de los antiguos mexicanos es tan solo la parte inicial de un texto en el cual van a superponerse la memoria del presente, desde un hermetismo simbólico hacia una desnudez retórica final donde el poeta completa su *collage* con testimonios directos de sobrevivien-

24 Juan Bañuelos en Marco Antonio Campos: *El poeta en un poema*, p. 178.

tes de la masacre, conversaciones entre militares, titulares de periódicos y sensaciones de derrota ante la impunidad y el olvido. Los Juegos Olímpicos se celebraron con los focos del mundo en el Distrito Federal: Bob Beamon y Dick Fosbury volaron hacia la historia del deporte con sus respectivos saltos de longitud y de altura mientras los jóvenes intelectuales, como Juan Bañuelos, tomaban el camino de la escritura para contarle al mundo los trágicos acontecimientos del 2 de octubre de 1968. Y así, la poesía como profecía, ayer, mañana y de nuevo en nuestros días en los versos del poeta, escritos hace ahora cincuenta años, en el fragmento «Ante el derrumbe de mi casa», cuando dejó para que nos reconociésemos en la memoria de estos días el verso: «Mis manos no tocan más que muros».<sup>25</sup>

### 3. Epílogo: Juan Bañuelos y el imaginario náhuatl de los años sesenta

Para entender mejor las influencias que un intelectual como Bañuelos pudo recibir de la visión de la cultura náhuatl en la década de los sesenta es importante incidir en la relevancia decisiva del trabajo de Ángel María Garibay, que desde el Instituto de Cultura Náhuatl de la Unam, después de un largo aprendizaje en las comunidades indígenas con las que convivió, dirigió un grupo de investigación donde aparecieron investigadores de la talla de Miguel León-Portilla, cuyo trabajo es indispensable para conocer y entender hoy el legado de los testimonios mexicanos. Desde la publicación de la segunda edición de *Poesía indígena de la altiplanicie*, en 1952, Garibay editó en una década los dos tomos de la magna *Historia de la*

*literatura náhuatl* (1953-54), la *Historia General de las cosas de Nueva España de fray Bernardino de Sahagún* (1956), *Supervivencias de cultura intelectual precolombina entre los otomíes de Huitzquilucan* (1957), *Veinte himnos sacros de los nahuas* (1958), *Xochimapictli. Colección de poemas nahuas* (1959), *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (1959), *Relación de las cosas de Yucatán*, de fray Diego de Landa (1959), *Historia Antigua y de la Conquista de México*, de Manuel Orozco y Berra, y *Vida económica de Tenochtitlán. I. Pochtecáyotl (arte de traficar)* (1961), además de una serie de artículos en los que continúa con la edición y traducción de testimonios líricos prehispánicos. Un trabajo extraordinario del cual los intelectuales mexicanos de las décadas posteriores fueron los primeros privilegiados lectores de estos nuevos testimonios, principalmente de la tradición náhuatl, que el trabajo de recopilación y traducción insertó en el complejo imaginario identitario mexicano.

Como no podía ser de otra manera a la luz de las revueltas de los sesenta en México, el golpe emocional que para los jóvenes de la época supuso el descubrimiento de la voz del vencido de unos ancestros que no solo corrieron la misma suerte, sino que además dejaron una palabra que el tiempo ha terminado por rescatar, motivó una mitología generadora de tópicos literarios como respuesta artística ante la convulsa situación social mexicana, que alcanzó tristemente su epílogo la tarde-noche del 2 de octubre. Resulta revelador el testimonio de Bañuelos sobre la influencia de la poesía mexicana cuando recuerda en el comentario de «No consta en actas» la cena en la cual conoció al padre Garibay y, más allá de idearios religiosos, la admiración que provocó

25 Juan Bañuelos: *Vivo, eso sucede*, p. 231.

en el poeta el descubrimiento de estos versos y el universo que encerraban, liberados ahora para el siglo xx:

Por ese tiempo comienza mi interés por la literatura indígena. Fue muy importante para mí una cena en casa del poeta Alejandro Avilés donde conocí al padre Ángel María Garibay. Como buen liberal tuxtleco, a mí me molestaba la parte religiosa de Garibay pero cuando empecé a oírlo hablar de cómo traducía los textos indígenas, de cómo el náhuatl tenía constantes rítmicas como el latín, y nos lo mostraba con ejemplos, se me reveló un mundo y mi opinión cambió. Cuando Garibay repetía el texto siguiendo los golpes rítmicos, ¡cómo sonaban los versos!<sup>26</sup>

La asimilación de algunas de las recurrencias de las traducciones de Garibay, por tanto, era inevitable. Destaca sin duda la novedosa concepción del tiempo que Bañuelos encuentra en el mundo prehispánico y que definitivamente ensaya en algunos versos de «No consta en actas», como en los iniciales del fragmento «Alguien»: «Mañana hace mucho tiempo / oiré olvido y celebraba míos / para saberlo alguien que transita / inventando un destino. / Esto no es incoherente, como puede creerse. / Es un pueblo, digamos...».<sup>27</sup> No obstante, ya algunos argumentos de los jóvenes que formaron parte de las antologías de La Espiga Amotinada apuntaban hacia esa concepción cíclica del tiempo de los antiguos mexicanos, y tanto la represión a la

huelga del ferrocarril como la del movimiento estudiantil vinieron dramáticamente a confirmar esos presagios históricos, pero también estéticos. Juan Bañuelos escribe en 1960, en unas palabras que se han convertido en el proemio de su poesía completa del Fondo de Cultura Económica, *Vivo, eso sucede*, acerca del significado revelador de la palabra poética y del tiempo único que el verso es capaz de concebir: «La poesía es también profética; y no hace falta que revele el porvenir, sino se trata más bien de revelar algo del eterno presente, o del eterno pasado. Persigo una simultaneidad de tiempos o épocas para lograr una total experiencia del mundo».<sup>28</sup>

En este sentido, las concepciones sobre el significado de la poesía y la argumentación forjada durante años de actividad poética y política convergieron después de la tragedia de Tlatelolco y de la lectura de las traducciones de Garibay en «No consta en actas» de una manera precisa, brillante y emotiva, dando sentido último al sustrato político que los autores de La Espiga Amotinada manifestaron en los años sesenta, más en su actividad teórica que en sus propios poemas, aunque la mitología de época apareciera como generadora del poemario *Espejo humeante*, publicado en 1968. La poesía, el tiempo circular de los antiguos, la visión de los vencidos y la opresión del poder político llevaron a Juan Bañuelos a insertar los versos iniciales de «No consta en actas» en una reflexión de interpretación de las máscaras del sucesivo poder dominador:

Así pues, mis lecturas de los poemas antiguos mexicanos se unieron con las matanzas de Tlatelolco en 1521 y 1968 y lo que sucedía en

26 Juan Bañuelos en Marco Antonio Campos: *El poeta en un poema*, pp. 176-177.

27 Juan Bañuelos: *Vivo, eso sucede*, p. 220.

28 *Ibid.*, p. 9.

ciudad de México, y nació el poema. De allí partí para señalar que la represión en México tenía cuatrocientos años, que solo habían cambiado los personajes, y que el colonialismo mexicano era más cruel que el ejercido por los españoles. Para mí eso ahora es aún más claro que entonces.<sup>29</sup>

Un tiempo que de repente reaparecía trágicamente en 1968 con el estruendo de un temblor de tierra. Un tiempo que necesitó de una épica para escribir su futuro. Una épica colectiva, con-

trastada en el individualismo del sujeto poético, caracterizada por las propiedades telúricas de unas piedras que emergen con la fuerza sobrehumana de los dioses de los relatos míticos en los versos de Juan Bañuelos, que se convirtieron en crónica de una tragedia y que por momentos revelan una esperanza de cambio, un punto de inflexión en el que resuena el espíritu de la comunidad. La esperanza de la cólera: «Yo / vagué por la Calzada de los Muertos / sobre un pueblo petrificado. / De pronto aquellas piedras / que mañana hace tiempo, / con hectáreas de cólera movieron el horizonte».<sup>30</sup> **C**

29 Juan Bañuelos en Marco Antonio Campos: *El poeta en un poema*, p. 177.

30 Juan Bañuelos: *Vivo, eso sucede*, p. 221.



Cántaro con cuatro vertederos (lámpara).  
Colección área artesanal  
de la Universidad Católica  
de Temuco

# Poéticas de la comida: de protagonista en la ficción del Período Especial a accesorio en la Generación Cero<sup>1</sup>

## Introducción

Desde sus orígenes, la literatura cubana se ha caracterizado por la evocación tanto de festines opíparos como de penurias escalofriantes. Ya en *Espejo de paciencia* se alude a mameyes, piñas, tunas y aguacates, entre otras frutas tropicales como parte de una gran cornucopia festiva, mientras que más de un cronista enfatiza el hambre obsesiva que se padece durante las expediciones. Para el siglo pasado basta con pensar en los ejemplos archiconocidos como el cuento «La carne», de Piñera, o el banquete opulento del primer capítulo de *Paradiso*, de Lezama Lima. Un breve recuento de los análisis inspirados en los *food studies* para la literatura cubana de las tres últimas décadas indica que son muy numerosos en relación con la ficción sobre el llamado Período Especial, una época de penurias que tuvo su punto de auge al inicio de los noventa. Las referencias omnipresentes a la (ausencia de) comida en esa narrativa (1990-2005) expresan en general las consabidas connotaciones, como la identitaria y la

<sup>1</sup> Agradezco a Diana Arbaiza, Susana Haug, Catalina Quesada, Ilse Logie, Adriana López-Labourdette, Elzbieta Sklodowska y Nanne Timmer la ayuda y los comentarios muy útiles.



social, aunque también se infiltran en algunos textos consideraciones de índole metaliteraria y metafórica. En cambio, se puede observar que la producción en la prosa cubana más reciente (2006-2018) se va alejando cada vez más de este tema referencial. Las poquísimas remisiones culinarias de los autores más jóvenes suelen ser no-identitarias, deslocalizadas y son usadas para fines metaliterarios o metafóricos.

Para explicar esta evolución, daré primero una breve introducción a la gastrocrítica, el marco teórico que sustenta mi análisis. Luego discutiré algunos ejemplos de la narrativa relacionada con el Período Especial. Ilustraré la obsesión con la carne en muchos relatos, una de las expresiones más contundentes de la cubanidad. Estudiaré, asimismo, las remisiones a la comida en la obra de los tres autores cubanos de mayor fama internacional: Zoé Valdés (1959), Pedro Juan Gutiérrez (1950) y Leonardo Padura Fuentes (1950), quienes se dieron a conocer en el Período Especial y siguen dominando parte del mercado internacional en lo que a la literatura cubana atañe. Estudiaré su diálogo con los temas culinarios en sus publicaciones de los noventa y las compararé con su obra más reciente, que contiene menos referencias al tema. Para terminar, me centraré en la Generación Cero. Escritores como Ahmel Echevarría (1974), Orlando Luis Pardo Lazo (1971), Jorge Enrique Lage (1979) o Legna Rodríguez Iglesias (1984) quisieron distanciarse de las obsesiones culinarias presentes en los tres autores mencionados y en otros de la ficción del Período Especial. Estudiaré de modo más detallado dos textos escritos por Rodríguez Iglesias, cuyo juego metaliterario con la comida es muy particular. Este recorrido me llevará a

formular algunas reflexiones sobre el papel de las remisiones culinarias en relación con la imagen de la literatura cubana, muchas veces enfocada desde un punto de vista exotizante y/o referencial, y con el proceso creativo en su totalidad en su difícil equilibrio entre *mimesis* (el texto como entidad referencial) e *imitatio* (el texto como un conjunto autónomo y autorreferencial).

## El enfoque gastrocrítico

Al hacer un repaso de las bases teóricas en las que los críticos literarios se inspiran para abordar lo culinario, llama la atención que acuden a varias disciplinas pertenecientes a las ciencias humanas. En el campo literario, las ideas de Bajtín sobre la comida, la fiesta y el carnaval han constituido el punto de arranque de bastantes estudios, por ejemplo, los de Ada Teja sobre *Paradiso*, de Lezama Lima. Las propuestas formuladas por Barthes en «Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption» también son citadas con frecuencia, por ejemplo, por Ignizio (2016) en su acercamiento a *Dime algo sobre Cuba*, de Jesús Díaz. Barthes considera la comida como un sistema de comunicación, un conjunto de usos, situaciones y comportamientos. En otras palabras, la comida significa. Además, muchos estudiosos se apoyan en otros ámbitos de las ciencias humanas, sobre todo la antropología y la sociología, ya que los productos alimenticios forman parte de la cultura material e inciden en el comportamiento y las percepciones del ser humano. Esto se puede observar en lo propuesto por Lévi-Strauss, para quien la comida es un código que puede expresar relaciones sociales y familiares e identidad a nivel nacional o de género, por ejemplo. En

su famoso triángulo culinario sobre lo crudo, lo cocido y lo podrido, el antropólogo enfatizó, asimismo, el vínculo entre la manera de preparar la comida y el grado de civilización o barbarie que implicaría. Por lo que atañe a la sociología, la relación entre clase, rango social y cultura culinaria ha sido abordada con frecuencia desde los planteamientos de Certeau en *L'invention du quotidien* y/o de Bourdieu, quien considera la comida como un capital cultural y económico.

Teniendo en cuenta estas diferentes áreas que «alimentan» los *food studies*, Ronald Tobin acuñó el término de gastrocrítica como una subcategoría de la sociocrítica en su libro *Tarte à la crème. Comedy and Gastronomy in Molière's Theater* (1990). En un ensayo de 2002, «Qu'est-ce que la gastrocritique?», va precisando que el enfoque gastrocrítico consiste en la detección de las múltiples connotaciones de la comida y la bebida en sus vertientes social, racial, geográfica, identitaria, histórica, sexual, antropológica, religiosa, filosófica, médica, cultural, psicológica, ideológico-política, lingüística y de género. Su planteamiento viene a confirmar que las teorías de otras áreas de las ciencias humanas son indispensables a la hora de abordar el tema. Además, Tobin equipara un escritor a un cocinero, puesto que dispone de una «cocina de la escritura» (para aludir a la vez a un ensayo de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré). Implica que el enfoque gastrocrítico tiene que ser ubicado en el marco de la poética de un escritor. Es obvio que la presencia de la comida, uno de los elementos más referenciales en la ficción, nos hace asistir a la pugna entre el texto como entidad referencial (*mimesis*) y el texto como un conjunto autónomo y autorreferencial (*imitatio*). O dicho con dos frases «biensonantes», *les mets ne sont pas*

*les mots* (Jeanneret, 1987) o *the word is not the world* (la palabra no es el mundo). Esta lucha con el *effet de réel* (Barthes) estará en el centro de mi análisis de las remisiones a la comida.

## *Food studies* y el Período Especial

Como ya apunté, la gran frecuencia de las referencias a la comida en la ficción de los noventa y el inicio del nuevo milenio puede ser explicada en parte por el contexto histórico del Período Especial. Como es sabido, este eufemismo acuñado por Fidel Castro se refiere a una época de gran crisis económica al inicio de los noventa, debida a la pérdida de la ayuda y del comercio con la URSS (Hernández-Reguant, 2010; Kapcia, 2008). Aunque muchos cubanos habían pasado hambre antes, los noventa, y sobre todo los cinco primeros años, fueron un período duro. Muchos textos literarios (entre 1990 y 2005) escritos por autores cubanos residentes en la Isla, en el exilio o en la diáspora, integraron el contexto referencial del hambre. Este enfoque testimonial tenía que incluir temas como «los apagones, la miseria, el picadillo de soya, los balseros, las jineteras, la cosa gay, la brujería, la guerra de Angola... tú sabes, esas cosas», para citar las palabras (no desprovistas de ironía) de Ena Lucía Portela (1999: 73).

Como consecuencia de la precaria situación, se produjo también un cambio importante en el campo editorial. Después del derrumbe postsoviético de la industria editorial se permitió a los autores cubanos publicar en el extranjero. Los libros más vendidos a nivel internacional contribuyeron a la creación de una exotización del Período Especial, «*a construction of the other, mainly by outsider perceptions, desires*

*and appropriations* («una construcción del otro, principalmente por percepciones, deseos y apropiaciones externas», Whitfield, 2008: 20). No obstante, no solo los autores que residían fuera de Cuba, sino también los residentes en la Isla, recurrían a un imaginario culinario que privilegiaba ciertos estereotipos (auto)exóticos de ese período. El mercado internacional parecía pedir ese *couleur locale* de la realidad cubana, esa estética folclórica de la escasez. Los libros cubanos representaban una suerte de «postcolonial exotic», que hacía un *marketing* de los márgenes (Huggan, 2001). No sorprende que los portavoces oficiales e incluso algunos autores de dentro y fuera de la Isla criticaran el hecho de que Cuba estuviese «a la venta» (Sánchez, 2000; Sklodowska, 2016).

Los dos escritores más mencionados en relación con la ficción del Período Especial son Zoé Valdés y Pedro Juan Gutiérrez. La obra de ambos escritores es comentada extensamente en el estudio fundacional de Whitfield, *Cuban Currency: The Dollar and Special Period Fiction*. Otro escritor que ganó fama durante los noventa, aunque su obra no fue analizada en detalle por Whitfield, es Leonardo Padura Fuentes. Antes de pasar al comentario gastrocrítico de la obra de estos tres autores, quisiera ilustrar el giro culinario de la literatura cubana de los noventa, enfocando en una de sus obsesiones más recurrentes: la carne. Los cubanos, sumamente carnívoros, estaban tan ansiosos por encontrar este ingrediente que se contentaban incluso con *Ersatz* como el picadillo de soya o el bistec de frazada (esto último probablemente una invención de la mitología urbana), tal como se evoca, por ejemplo, en *El hombre, la hembra, el hambre* (1998), de Daína Chaviano. Algunos cubanos hasta sacrificaron

parte de su hábitat para criar cerdos en la bañera. La domesticación del puerco desembocó muchas veces en una suerte de cerdofilia. Una serie de autores, por ejemplo, René Vázquez Díaz en su cuento «Macho grande en el balcón» (2009) y Nancy Alonso en su relato «César» (2002) –también Alberto Pedro Torriente en su obra de teatro *Manteca* (1993)–, describen la manera como los protagonistas no son capaces de matar el cerdo, porque se encariñan con el animal.

El énfasis en la ansiedad por encontrar carne presenta obvias connotaciones identitarias e histórico-políticas, pero también puede implicar consideraciones filosóficas, por ejemplo, sobre la frontera entre lo animal y lo humano.<sup>2</sup> Es el caso de *Las bestias* (2006), de Ronaldo Menéndez. La cría de un puerco por un profesor de Filosofía del arte es un pretexto para reflexionar no solo sobre la frontera entre lo humano y lo animal, sino también sobre el bien y el mal, y el racismo. En la historia, que presenta muchos rasgos a lo Quentin Tarantino, el profesor descubre por azar que va a ser asesinado. Logra capturar a uno de los asesinos potenciales, apodado Bill. Encierra a este hombre negro en el cuarto de baño que tiene que compartir con el cerdo, cebado por el profesor. El profesor llama a Bill, Lo Negro, y lo trata como si fuera un objeto. De la misma manera el puerco es cosificado mediante la expresión «la máquina que lo devora todo lo que no sea su propio cuerpo». Bill es amenazado constantemente por el puerco. Con el fin de hacerlo confesar el complot, el profesor somete a Bill a una tortura sádica: primero, tiene que compartir el sancocho con el animal, luego, por falta de alimentos, el

2 Ver las reflexiones de Sklodowska en «La carne: entre la escasez y el exceso» (266-274).

cerdo termina devorándolo. Hacia el final de la historia el profesor se animaliza cada vez más matando y comiendo al cerdo, y acaba muriendo él mismo.

Menéndez invita al lector a reflexionar sobre el mal (De Maeseneer y Tabío Hernández, 2013), crea una «comunidad animal» (Redruello, 2011: 241) o una «patria puerca» e incita a cuestionar la oposición entre civilización y barbarie (López-Labourdette, 2016; Sklodowska, 2016: 226-274). Estos ejemplos muestran que el punto de partida referencial son las duras condiciones del Período Especial, pero algunos escritores sobrepasan este contexto concreto al tratar preguntas filosóficas.<sup>3</sup>

## La comida en Zoé Valdés, Pedro Juan Gutiérrez y Leonardo Padura Fuentes

Después de ilustrar la omnipresencia de lo carnívoro, paso a comentar la obra de Valdés, Gutiérrez y Padura, deteniéndome en algunas de sus publicaciones de los noventa y comparándolas con su obra más reciente, desde un punto de vista gastrocrítico. Se puede constatar que, a diferencia de sus publicaciones en los noventa, en la última década (2006-2016) el Período Especial ha desaparecido como trasfondo diegético y los contextos culinarios van perdiendo peso en las narraciones. En el caso de que todavía se encuentren remisiones culinarias, prevalecen las consabidas connota-

ciones identitarias y sociopolíticas en relación con los personajes y suelen estar subordinadas a las preocupaciones centrales de cada escritor, a saber, el feminismo erótico y una aproximación sarcástica al gobierno cubano (Zoé Valdés), la autoficción y una sexualidad sin tapujos (Pedro Juan Gutiérrez), y crimen e historia en un aura nostálgica (Padura Fuentes). Comentaré algunas novelas de cada uno de ellos con el fin de sustentar mi argumento respecto a la importancia menguante de la comida en la literatura cubana reciente.

Zoé Valdés, quien se exilió en Francia en 1995, se convirtió en una escritora abiertamente opuesta al gobierno cubano. Whitfield (2008: 48-66) considera *Te di la vida entera* (1996) el ejemplo por excelencia de la ficción del Período Especial, junto con *La nada cotidiana* (1995). *Te di la vida entera* narra la vida de Cuca, que espera toda su vida a su gran amor, el mafioso Juan Pérez, padre de su hija María Regla, nacida en 1959. La novela, una mezcla de melodrama y realismo sucio, está en parte ubicada en los noventa. En su ajuste de cuentas, Valdés procede a una «hiperbolización de las situaciones de la vida cotidiana cubana» (Faccini, 2002). Uno de los recursos para atacar el gobierno cubano es la comparación de platos de antes y después de la Revolución. La mirada nostálgica hacia la supuesta abundancia prerrevolucionaria es contrastada con una experiencia de penuria durante la Revolución, y en particular en los noventa (Torres Caballero, 2009). Por ejemplo, en el segundo capítulo, la protagonista, Cuca, recuerda los platos deliciosos de antes de 1959. En lo que parece ser una suerte de alusión irónica a las estrategias típicas de escritoras feministas como Laura Esquivel, Zoé Valdés dedica dos

<sup>3</sup> En su análisis de *Manteca*, Patricia Tomé agrega una dimensión metaliteraria a la interpretación filosófica, arguyendo que el quehacer literario sustituye la insuficiencia material y que la lucha por sobrevivir es tanto física como intelectual.

páginas a describir con todo lujo de detalles la preparación de algunos platos identitarios, como el puerco asado o los frijoles negros a lo Valdés Fauly. De hecho, Valdés transcribe casi palabra por palabra las recetas del libro de cocina prerrevolucionario, *¿Gusta Usted?*, de la papisa de la gastronomía cubana, Nitza Villapol. Después de 1959, Villapol se convirtió en una de las principales «Maria Auxiliatrix» de la Revolución (Vázquez Montalbán, 2008: 46), cuando seguía publicando versiones de su libro de cocina que llevaba el mismo título, pero en el que se habían eliminado todas las referencias a los productos norteamericanos y algunos platos, entre los cuales se encuentran los frijoles a lo Valdés Fauly. Durante el Período Especial, Villapol inventó recetas sin carne —obviamente un trauma para los cubanos carnívoros— y dijo que «[e]n lugar de preguntarme cuáles ingredientes hacían falta para hacer tal o cual receta, empecé por preguntarme cuáles eran las recetas realizables con los productos disponibles» (en Ponte, 2012).

Al citar recetas prerrevolucionarias, Zoé Valdés dirige un ataque virulento al gobierno cubano. En ciertos fragmentos, la autora llega a rozar la frontera con lo abyecto: cuando Cuca va a una fiesta de cumpleaños, está tan hambrienta que devora las albóndigas que resultan ser fabricadas con suelas de zapato y no tienen nada que ver con las delicias prerrevolucionarias con las que estaba soñando. En la obra de Valdés de los noventa, la comida es usada en función de una feroz sátira política de la Revolución y expresa una nostalgia de tiempos prerrevolucionarios. Los placeres culinarios constituyen uno de los deseos prohibidos que no caben dentro del ideario de sacrificio colectivo de la Revolución.

En sus publicaciones de los últimos diez años, a veces ubicadas fuera del contexto cubano,<sup>4</sup> el enfoque feminista está en el centro de sus inquietudes. En sus novelas relacionadas con Cuba, Valdés sigue combinando esta perspectiva con una actitud claramente cáustica. Así, *El todo cotidiano* (2010) fue promocionada como la continuación de su primera novela exitosa, *La nada cotidiana* (1995), un juego de palabras con el pan cotidiano. Este libro llamó la atención de los críticos por el lenguaje frenético y a veces crudo a que acudía Valdés para expresar tanto la búsqueda existencial de Yocandra, una mujer dividida entre dos amantes, el Traidor y el Nihilista, como una fuerte denuncia política. Además, por la inclusión de una lista de comida ausente y la lucha diaria por sobrevivir racionando los productos ya racionados de la libreta y trocando comida por otros productos de primera necesidad, *La nada cotidiana* se convirtió en el ejemplo paradigmático de la ficción del Período Especial.

En cambio, *El todo cotidiano* se asemeja más a una telenovela, llena de estereotipos, porque narra las fortunas y adversidades de Yocandra en el exilio en París, la vida estrambótica de la comunidad cubana y la reunión con el Nihilista como un sorprendente final feliz. En este contexto, las remisiones a la comida, como al archifrancés *canard à l'orange* en París, o a los nostálgicos dulces de guayaba o croquetas de pollo en Miami, no son sino marcadores de *couleur locale* en la historia. En *La noche al revés. Dos historias cubanas* (2016), las protagonistas

4 Por ejemplo, evoca la vida de la pintora surrealista hispano-mexicana Remedios Varo, en *La cazadora de astros* (2007); a una de las musas de Picasso, Dora Maar, en *La mujer que llora* (2013); y escribe un relato sobre los últimos días de Gauguin, en *Et la terre de leur corps* (2017).

son dos madres solteras que dieron a luz en los setenta en Cuba. Las dos intrigas se parecen más a un cuento de hadas sobre la lucha por proteger a sus hijas por parte de dos madres valientes. En este caso, también todo tiene un *happy end*. El tema culinario no es central. La primera historia de Anisia, por ejemplo, se ubica en parte en los noventa: su hija ha sido adoptada por una familia judío-cubana que pudo emigrar a Israel gracias a la llamada Operación Cigarro, que efectivamente tuvo lugar entre 1994 y 1999. Después de separarse de su hija, Anisia se crea su propia realidad recluyéndose en sus sueños y esperando cada contacto telefónico con su hija como medio de sobrevivencia: lo que cuenta es el contexto emocional y no la deficiente situación material del Período Especial, que es mencionado escasas veces.

Continúo con otro representante de la ficción del Período Especial, Pedro Juan Gutiérrez, cuyo realismo sucio provocó bastante conmoción en el mundo literario. En *Trilogía sucia de La Habana* (1998), Gutiérrez describe la extrema necesidad de un modo descarnado y muchas veces inmoral. El ejemplo más nauseabundo es la venta de hígado humano como hígado de cerdo por uno de los vecinos del protagonista, Pedro Juan, quien trabaja en una morgue. La obsesión con las necesidades corporales individuales, sobre todo el hambre y el sexo, puso de relieve los problemas del Período Especial. De Ferrari (2007: 195) considera la obra de Gutiérrez como una manifestación de la degradación hasta la desaparición de los ideales revolucionarios colectivos. En mi opinión, es posible rebasar este enfoque político, por ejemplo, en el único libro no autoficcional del autor en los noventa, *El Rey de La Habana* (1999). La obra se centra en la vida de Rey, un marginado que puede aparecer en cualquier sistema político.

Este nómada va de una amante/ama a otra. Hace uso de su «pinga de oro» para obtener comida. Hasta cierto punto la carencia física y material es sustituida por la voracidad sexual. Su vida es una lucha de sobrevivencia, como si se tratara de un darwinismo tropical (Quintero Herencia, 2005). Rey vive como un salvaje, es un muerto de hambre, un pícaro del siglo xx (Birkenmaier, 2011). Aunque se alude al Período Especial desde las primeras frases y Gutiérrez explota los estereotipos relacionados con esta época, su novela invita al lector a rebasar este contexto referencial, al tocar las implicaciones ontológicas y filosóficas del hambre y de la manipulación del cuerpo. La novela plantea preguntas sobre la manera como se puede sobrevivir en los márgenes, trasgrede las reglas de la urbanidad y del buen gusto, cuestiona los límites de lo abyecto y la diferencia entre lo humano y lo animal. El hambre y la falta de comida son más que un elemento circunstancial debido al Período Especial. La intertextualidad con la picaresca intensifica las resonancias más profundas de este libro.

En sus novelas de la última década, Pedro Juan Gutiérrez sigue evocando las experiencias de su alter ego, Pedro Juan, pero dentro de este marco autoficcional vuelve a los sesenta, los años de su infancia y adolescencia rebelde. Es interesante comparar dos novelas ubicadas en ese decenio: *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero* (2006) y *Fabián y el caos* (2015). En *El nido de la serpiente...*, Gutiérrez aún incorpora los cambios culinarios al inicio de la Revolución insertando algunos detalles, como la desaparición de la cerveza y los monótonos platos frugales que contienen de modo invariable los mismos ingredientes identitarios, como el arroz y los frijoles. Casi siempre falta la carne, salvo

en los sueños caníbales de Pedro Juan y en sus fabulaciones. Con todo, la comida es secundaria. Sirve para ilustrar la problemática realidad circundante y las preferencias gastronómicas que expresan lo identitario. Lo que realmente importa en la intriga son los problemas relacionados con su adolescencia y los excesos sexuales.

*Fabián y el caos* se centra en la amistad de Pedro Juan con Fabián, un pianista gay, en los años sesenta y el inicio de los setenta. Gutiérrez no puede dejar de mencionar las estrecheces, por ejemplo, cuando constata en su típico sucinto estilo referencial: «La década de los sesenta. Pasamos mucha hambre. Sobraba patriotismo y faltaban alimentos» (2015:69). Sin embargo, la comida no es la preocupación central, el énfasis está en las vivencias de dos personajes disidentes, el hedonista exuberante Pedro Juan y el homosexual reservado Fabián. Las contadas remisiones culinarias sirven para destacar las obsesiones sexuales de Pedro Juan, por ejemplo, cuando expresa su anhelo por beber leche materna. Otras referencias culinarias tienen una función de contextualización o de ubicación temporal: las tartas de cumpleaños, preparadas con ingredientes a veces muy difíciles de conseguir, simbolizan el monótono paso del tiempo año tras año. Además, cuando Fabián y Pedro Juan, ambos castigados por su conducta «impropia», vuelven a coincidir después de mucho tiempo en una fábrica de carne de puerco enlatada para exportación, el narrador no insiste en la dimensión culinaria. Más bien se comenta la manera cruel en que los cerdos son matados y en la inhumanidad y abyección de los trabajadores en la fábrica. Por tanto, lo culinario no tiene el mismo impacto que en su obra anterior.

El tercer autor que cosechó un gran éxito en los noventa es Leonardo Padura, gracias a su cuarteto de novelas detectivescas con el policía Mario Conde como figura central: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). Cada novela tiene lugar en una estación diferente de 1989, aún al umbral del Período Especial. 1989 es un año que nunca fue, «a year that never was» –citando el título de un capítulo dedicado a Padura en un libro de Eduardo González–, en el sentido de que es una construcción ficticia que condensa aspectos de la vida de antes y después.<sup>5</sup> Mario Conde se encuentra regularmente con un frigorífico vacío y escasean los productos racionados. Contrasta con los suntuosos platos identitarios, como el pavo relleno con congri en *Máscaras* (195) o la malanga con mojo, los bistecitos de puerco, los frijoles negros y la ensalada, en *Pasado perfecto* (30-31), preparados por Jose, la madre del mejor amigo de Conde, el Flaco Carlos.

Adrián García propone una lectura política y de género de esta situación contrastante:

*Hence for Conde, this mother figure, this nourishing origin, is a culinary and psychological safe haven within an austere father-figure autocracy that disallows an acceptable level of sustenance and impedes self-evaluation* [Por lo tanto, para Conde, esta figura materna, este origen nutritivo, es un refugio seguro culinario y psicológico dentro de una austera autocracia de figura paterna que no permite

5 Basándose en una entrevista con Padura, Lavoie arguye que sus novelas no son testimonios históricos de los noventa, aunque admite que los comentarios sobre la escasez de víveres pueden estar relacionados con el Período Especial (2003: 84-85).

un nivel aceptable de sustento e impide la autoevaluación, 2016: 498].

A diferencia de Zoé Valdés, Padura nunca pone en cuestión el proyecto revolucionario como tal, más bien ataca los excesos y la corrupción, y expresa las desilusiones, muy acorde con la estética del desencanto tan característica de su generación (Fornet, 2006). Las pintorescas descripciones de las comilonas pantagruélicas también han sido interpretadas desde un punto de vista metaliterario. Para Lucien (2006: 202), apuntan a la libertad creativa y al triunfo de lo imaginario. Collard (2010: 348) las lee como una nueva versión de lo real maravilloso, mientras que García ve las fiestas de Jose como una manifestación de lo fantástico y agrega que así: «[it] produces a somewhat more bearable Cuban story» («produce una historia cubana algo más soportable» 499). Además de las escenas memorables y nostálgicas de los festines de Jose, lo culinario se centra en una búsqueda desafortunada de café en las cuatro novelas (Song, 2009: 240), y de alcohol, la droga de Conde que le permite olvidar sus problemas personales y la difícil situación. Por tanto, Padura combina connotaciones identitarias, metaliterarias y ontológicas.

En el nuevo milenio, Padura Fuentes empezó a escribir novelas históricas que muchas veces contenían un enigma, al igual que las novelas detectivescas, por ejemplo: *La novela de mi vida* (2002), sobre el poeta cubano José María Heredia, y *El hombre que amaba a los perros* (2009), sobre el asesino de Trotski, Ramón Mercader. A la vez siguió inventando historias detectivescas fascinantes con Conde como protagonista, por ejemplo, *La neblina del ayer* (2005) y *Herejes* (2013). *La neblina del ayer* está ubicada

en el nuevo milenio de Cuba, caracterizado por una economía cambiante más abierta que intenta salvaguardar los logros en lo social y en lo que atañe a la soberanía nacional. Conde, que ya no es policía, se sustenta con la venta de libros usados. Es su manera de conseguir dólares. Un recorte de prensa insertado en una preciosa edición de 1956 de *¿Gusta Usted?*, de Villapol lo lleva a investigar la muerte de una cantante de boleros, Violeta del Río, en los cincuenta. Aunque ya había pasado la época más dura del Período Especial (al que se alude siempre mediante la Crisis), Conde y otros personajes siguen en la lucha para satisfacer sus necesidades alimentarias y éticas. Padura continúa recurriendo a las mismas técnicas contrastivas, oponiendo el hambre a la abundancia de las comilonas de Jose, por ejemplo en la larga descripción de seis páginas de un banquete identitario que incluye una sopa de pollo y pavo relleno, platos inspirados en *¿Gusta Usted?*, cuyos ingredientes son pagados en dólares por Conde (*La neblina del ayer*, 2005: 123-129).

En *Herejes*, el detective está empeñado en dilucidar los misterios que rodean una pintura de Rembrandt que perteneció a los Kaminsky, una familia judío-polaca cuyos descendientes residieron en Cuba durante un tiempo. La novela tiene lugar entre 1939 y 2007, y contiene analepsis a la época de Rembrandt. En 1939 se vedó el acceso a los padres y a la hermana de Daniel Kaminsky, un refugiado en Cuba, cuando se encontraban en el transatlántico *M.S. Saint Louis*. En 2007, Conde ayuda a Elías Kaminsky, el hijo de Daniel, a investigar la suerte que había corrido el cuadro de Rembrandt que había viajado con la familia en el barco a Cuba. Vicky Unruh (2015: 133) arguye de modo convincente



que Padura introduce un cambio en el mundo ficcional de Conde: su nostalgia ya no ocupa la posición central en la novela. A mi modo de ver, apunta a la misma evolución el hecho de que solo se encuentran dos párrafos muy breves sobre las hazañas culinarias de Jose (344; 455), a diferencia de las tediosas descripciones nostálgicas en las novelas anteriores (Casamayor, 2015). Por lo demás, hay pocas remisiones culinarias, que son identitarias o religiosas, por ejemplo, los frijoles negros o la comida kosher y la mezcla híbrida de ambas. En contraste, la dependencia del alcohol de Conde para canalizar su angustia es mencionada aún con gran frecuencia. Wilkinson ya había caracterizado a Conde como un «individual whose soul is at odds with his surroundings» («individuo cuya alma está en desacuerdo con su entorno» 2006: 162). Aunque Conde intenta encontrar una posición más estable en lo personal y volverse más optimista, sus problemas aún no han sido resueltos del todo, de modo que sigue refugiándose en el ron como medio de escape. En su conjunto, sin embargo, la comida está menos presente y es menos significativa.

## Comida y Generación Cero

No es una casualidad que me haya detenido en los escritos de Valdés, Gutiérrez y Padura antes de abordar lo más reciente. En 2014, se publicó la antología *Malditos bastardos. Diez narradores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...*. Los malditos bastardos querían distanciarse de estos escritores consolidados, caracterizados por su desencanto respecto a la Revolución Cubana. La antología incluye textos de lo que ha venido a llamarse la Generación Cero, autores nacidos entre 1971 y 1984.

El término fue acuñado por Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría y Orlando Luis Pardo Lazo. Comparten el hecho de que empezaron a publicar en el nuevo milenio y que son muy activos en el mundo virtual. Suscriben una poética que definen del siguiente modo:

Lejos ya de esa urgencia testimonial, la llamada Generación Cero (crecida entre esos destrozos) frecuenta un realismo menos militante, a menudo cortado con elementos surrealistas, del absurdo y de la ciencia-ficción; un realismo, también, mucho más íntimo, más (des)localizado en el Yo, donde los personajes no necesariamente pretenden encarnar dramas y desvelos colectivos [Echevarría «(De)generación», 2013].

En sus textos, caracterizados por el pastiche y la mezcla genérica, procuran evitar temas referenciales y presentan historias intersubjetivas y autoficcionales con rasgos absurdos, fantásticos (muchas veces al modo cortazariano), metaliterarios o futuristas.<sup>6</sup> Su búsqueda de nuevas subjetividades y comunidades está muy alejada del constructo cubano homogeneizador (Dorta: «Olvidar a Cuba»; Timmer: «Sujeto y comunidad»). En este marco, la comida como representación de lo real y sus tradicionales connotaciones no tienen mucha relevancia. Aparentemente, procurarse comida ya no es problemático. Por ejemplo, en *Días de entrenamiento* (2012), una novela sumamente metaliteraria y autoficcional de Ahmel Echevarría, el vino, la cerveza y las

<sup>6</sup> Dialogan hasta cierto punto con generaciones de los noventa, muy alejadas del *marketing* del Periodo Especial en aquel entonces, como los novísimos y Diáspora (Dorta: «Políticas de la distancia») y comparten inquietudes recurrentes en la literatura (latinoamericana) actual.

pizzas son mencionados de paso, y constituyen elementos totalmente desprovistos de significación para el protagonista-escritor Ahmel, cuya crisis existencial después de la muerte de su novia Grethel en 2005/2006 domina toda la historia. *Boring Home* (2009), de Orlando Luis Pardo Lazo, evoca las extrañas relaciones sexuales de Orlando con diferentes mujeres en el nuevo milenio, lo cual va entretelado con otras narraciones raras. Su visita a Ipatría en el barrio de Alamar es introducida como sigue: «Entonces yo compraba una flor eléctrica, comida obscenamente italiana, una botella de vino tinto a medio pixelar, y subía las escaleras rodantes con dirección a Ipatría» (Pardo Lazo: 15). Y a lo largo de otra novela futurista, *La autopista. The Movie* (2014), de Jorge Enrique Lage, sobre la construcción de una autopista que acabará eliminando a Cuba, van diseminados los anuncios para la nueva soda nacional, Reguetonic. Y uno de los personajes, El Autista, trabaja en un restaurante de comida rápida sirviendo *happy meals* con Coca Cola. El carácter deslocalizador y globalizante de productos como las pizzas, el vino o la Coca Cola, puede ser interpretado como un intento de «ir más allá del factor Cuba» (Sández: 91). No obstante, en otros aspectos, está claro que el nexo con la Isla está aún muy visible, por ejemplo, en la ubicación: una Habana apocalíptica en la novela de Lage, la Hanada en Pardo Lazo y Altahabana en Ahmel Echevarría. La aparición espectral de Fidel Castro en *Días de entrenamiento*, los múltiples guiños al contexto cubano en *Boring Home*, ya desde el título —un juego de palabras con *Boarding Home*, de Guillermo Rosales— y una hilarante descripción de los huesos de un supuesto *homo cubensis* en *La autopista...*, muestran que los escritores cubanos más recientes siguen teniendo dificultades para deshacerse de Cuba u

«olvidar a Cuba», para citar el título del ensayo de Dorta sobre la Generación Cero.

Otro ejemplo revelador del alejamiento de la comida como testimonio referencial lo encontramos en la obra de Legna Rodríguez Iglesias, cuyos poemas y novelas integran la comida de un modo sorprendente. En el cuento «Anti héroe» (2015), que lleva como subtítulo «Homenaje a José Martí», la autora enfoca a cuatro individuos innominados. Compran el mismo libro en la misma librería —un libro que contiene los aforismos del Apóstol de Cuba, cuyo nombre nunca está mencionado en el mismo texto. En el relato, no solo la ausencia deliberada del nombre de Martí y su evocación, sino también las escasas referencias culinarias desmitifican su imagen. Después de comprar el libro, cada uno de los cuatro personajes va al mismo restaurante. En el menú figura una serie de platos identitarios (reproducidos en los cuatro casos con algunas variantes), pero los cuatro se deciden por el neutro pan con tortilla, y se sientan en un banco para comer y leer. El acto de comer es tan importante como el acto de leer. En las cuatro escenas se repite la misma observación: «Mira el pan y mira el libro. No sabe qué quiere hacer primero. No es preciso hacer una cosa primero que otra, si las dos pueden hacerse al unísono» (34; 36; 39; 43). Al final del relato, un breve *flashback* evoca la llegada de Martí al campo de batalla. El relato termina en una frase absurda: «A distancia, ellos forman un grupo que le [a Martí] abre el apetito» (43). Efectivamente, Martí no fue una figura central en la misma batalla por la Independencia, porque fue herido de muerte casi inmediatamente. El estilo lacónico y repetitivo, y la yuxtaposición de los elevados propósitos a las necesidades básicas son usados como estrategias de subversión.

*Mayonesa bien brillante. Una novela de amor* (2016), de Rodríguez Iglesias, no es una receta sencilla, a pesar de su título (Echevarría: «Qué nos sucede», s.p.). Se alternan unos poemas extraños y unas reflexiones filosóficas absurdas con fragmentos más diegéticos sobre el fin de una historia de amor entre la escritora en ciernes Teki Heromu Cho en La Habana y un músico, Lasso Rohjo, que sale para España. Todo esto se entremezcla con los anhelos sexuales y culinarios, hasta caníbales, de Teki. La mayonesa del título aparece por primera vez en una descripción pormenorizada de los sueños o alucinaciones de Teki relacionados con un banquete copioso: «Y [Teki] se unta mayonesa en las rodillas para que sus dientes se coman sus rodillas, mastiquen el hueso y se beban el líquido de las rodillas, entonces la mayonesa se mezcla con el líquido» (64-65). Las funciones metaliterarias del producto son ilustradas por el hecho de que Teki hace una performance en la que escribe sobre las paredes de su casa con mayonesa. La madre de Lasso Rohjo, quien va a visitarla, no entiende absolutamente nada de la poesía hermética e incoherente escrita con mayonesa y se pregunta qué tiene que «representar» todo aquello. De modo irónico, Legna Rodríguez ataca la supuesta referencialidad de la que se quiere distanciar, y expresa sus inquietudes metaliterarias.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Estas observaciones valen también para el ciclo de poemas *Chicle*. El chicle no es considerado como un dulce para masticar, sino como un medio para expresar su poética (Quesada, 2016). Cabe agregar que la mención del chicle no es nada inocente en el contexto cubano. Representa los Estados Unidos y la sociedad de consumo. Recuerda una de las frases famosas de Fidel Castro después de su viaje a los Estados Unidos el 28 de septiembre 1960, cuando alabó a los exiliados cubanos en ese país que habían gritado: «¡Malanga sí, chicle no!» (Montero, 2012).

## Conclusión

Este recorrido panorámico de la comida en la literatura cubana reciente muestra que no es un enfoque anodino. Queda claro que las remisiones culinarias implican muchas posibilidades de significación, a pesar de que el binomio hambre-abundancia y las connotaciones identitarias son asociaciones bastante recurrentes. La frecuencia de las referencias y su posición en los textos son pertinentes a la hora de estudiar la interacción entre la literatura y la realidad. En este repaso diacrónico la disminución de lo culinario puede ser explicada parcialmente por los cambios en las circunstancias extratextuales y la poética de los escritores. Sin embargo, no es suficiente limitarse a estas observaciones, ya que este análisis permite plantear una serie de preguntas más generales sobre la literatura cubana y la literatura en general.

Primero, se podría avanzar la idea de que el interés por lo culinario se debe, en parte, a nuestras ideas estereotipadas y exóticas sobre Cuba. Como ya dije al inicio, la Isla ha sido equiparada a un dulce paraíso tropical que desde 1959 se ha convertido en un paraíso tropical socialista. Al mismo tiempo, asociamos Cuba, al igual que muchos otros países latinoamericanos del mal llamado Tercer Mundo, a circunstancias de vida difíciles. Encima, más que otros países latinoamericanos, la Isla se ha transformado en un producto que se puede vender. Algunos escritores quieren complacer a los consumidores extranjeros que ven a Cuba como un país de abundancia y/o de miseria en el contexto particular del Socialismo. A este respecto, es muy significativo que algunas novelas de la diáspora cubana en los Estados Unidos que no he podido incluir en este

panorama, continúen evocando el Período Especial de modo muy estereotipado en novelas posteriores a 2005. Así, en *Ruins* (2009), de Achy Obejas y en *Havana Lunar* (2009), de Roberto Arellano, el *leitmotiv* es el bistec de frazada de piso. En *Mañana es Navidad* (2011), de Sindo Pacheco, el cerdo llamado Cachirulo es uno de los protagonistas. Aparentemente, el mercado sigue promocionando los clichés sobre el Período Especial como la manera más exitosa de novelar a Cuba.

En segundo lugar, el énfasis en la comida refuerza la tendencia a reducir la literatura cubana a un contexto referencial, que sea testimonio o ficción del Período Especial (Timmer, 2016). Presentar la realidad tal como es, de un modo exhibicionista e inmediata, resulta ser más interesante que fabular y puede llevar a lo que De Ferrari llama hiperrealismo (2014: 171). La comida desempeña un papel central en este interés por la referencialidad.

Tercero, a un nivel que rebasa lo cubano, en muchos movimientos literarios se produce una oscilación entre lo referencial y lo no referencial, «mimesis» e «imitatio». Todos sabemos que los personajes están hechos de letras (o de *bytes*) y no hace falta que ingieran comida para existir en un mundo de papel o virtual. No obstante, la presencia de lo comestible permite preguntarse cuán fuerte es la relación con lo real, hasta qué punto se puede hablar de una tiranía de la inmediatez en la literatura, tal como se expresa mediante las remisiones culinarias.

Finalmente, mis reflexiones suscitan preguntas de índole estilística y metaliteraria respecto a la manera como la materialidad de la vida cotidiana puede ser expresada y las particularidades de un plato pueden ser descritas en base a un vocabulario limitado y siempre deficiente.

Desafortunadamente, no he podido elaborarlo en este artículo, pero no cabe duda de que el enfoque gastrocrítico puede contribuir a entender cuál es la esencia del quehacer literario.

## Bibliografía

- Alonso, Nancy: «César», en *Cerrado por reparación*, La Habana, Ediciones Unión, 2002, pp. 12-20.
- Arellano, Robert: *Havana Lunar*, Nueva York, Akashic Books, 2009.
- Barthes, Roland: «Towards a Psychosociology of Contemporary Food Consumption», en *Food and Culture. A Reader*, Peggy Counihan y Van Esterik (eds.), Londres, Routledge, 1997, pp. 20-27.
- Birkenmaier, Anke: «Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez», en *Cuban Studies*, No. 32, 2011, pp. 37-55.
- Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979.
- Casamayor, Odette: «Tedio y banquete: “cansancio histórico”, pre-reconciliación y cubanía en las novelas de Leonardo Padura», en *A Contracorriente*, vol.1, No. 13, 2015, pp. 81-104.
- Certeau, Michel de, Luce Giard y Pierre Mayol: *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, París, Folio, 1994.
- Collard, Patrick: «El conde en la cocina de Jose», en *Saberes y sabores en México y el Caribe*, Rita De Maeseneer y Patrick Collard (eds.), Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2010, pp. 335-349.
- Chaviano, Daína: *El hombre, la hembra, el hambre*, Barcelona, Planeta, 1998.
- De Ferrari, Guillermina: *Vulnerable States. Bodies of Memory in Contemporary Caribbean*

- Fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2007.
- \_\_\_\_\_: *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*, Nueva York, Routledge, 2014.
- De Maeseneer, Rita y Juan Manuel Tabío Hernández: «La cerdofilia en el Período Especial y sus avatares en la obra de Ronaldo Menéndez», en *Comidas bastardas: gastronomía, tradición e identidad en América Latina*, Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler (eds.), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2013, pp. 107-130.
- Dorta, Walfrido: «Olvidar a Cuba: contra el “lugar común”», en *Diario de Cuba*, 21 de diciembre de 2012, disponible en <[http://www.diariodecuba.com/de-leer/1356084148\\_85.html](http://www.diariodecuba.com/de-leer/1356084148_85.html)>.
- \_\_\_\_\_: «Políticas de la distancia y del agrupamiento. Narrativa cubana de las dos últimas décadas», en *Istor: Revista de Historia Internacional*, No. 63, 2015, pp. 115-136.
- Díaz, Duanel: «Cuba: de puercos y hombres», en *La Habana Elegante*, No. 57, noviembre de 2015, disponible en <[http://www.habanaelegante.com/November\\_2015/Notas\\_Diaz.html](http://www.habanaelegante.com/November_2015/Notas_Diaz.html)>.
- Echevarría, Ahmel: *Días de entrenamiento*, Praga, Ediciones Fra, 2012.
- \_\_\_\_\_: «Qué nos sucede, belleza», en *Diario de Cuba*, 22 de agosto de 2013, disponible en <[http://www.diariodecuba.com/de-leer/1377164324\\_4716.html](http://www.diariodecuba.com/de-leer/1377164324_4716.html)>.
- Echevarría, Ahmel y Jorge Enrique Lage: «(De) Generación. Un mapa de la narrativa cubana más reciente», en *Diario de Cuba*, 5 de diciembre de 2013, disponible en <[http://www.diariodecuba.com/de-leer/1386613604\\_6269.html](http://www.diariodecuba.com/de-leer/1386613604_6269.html)>.
- Faccini, Carmen: «El discurso político de Zoé Valdés: “La nada cotidiana” y “Te di la vida entera»», en *Ciberletras*, No. 7, 2002, disponible en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html>>.
- Ferré, Rosario: «La cocina de la escritura», en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Puerto Rico, Huracán, 1985, pp. 137-54.
- Fornet, Jorge: *Los nuevos paradigmas*, La Habana, Letras Cubanas, 2006.
- García, Adrián: «Food and the Fantastic in Leonardo Padura’s *Las cuatro estaciones*», en *Modern Language Notes*, No. 131.2, marzo de 2016, pp. 481-502.
- González, Eduardo: «1989. The Year That Never Was», en *Cuba and the Tempest. Literature & Cinema in the Time of Diaspora*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006, pp. 170-207.
- Gutiérrez, Pedro Juan: *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- \_\_\_\_\_: *El Rey de La Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_: *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del heladero*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_: *Fabián y el caos*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Hernández-Reguant, Ariana (ed.): *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s*, Nueva York, Palgrave-MacMillan, 2010.
- Huggan, Graham: *Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001.
- Ignizio, Graham: «Food, Memory, and a Starving Dentist: Jesús Díaz’s Special Period in Times of Peace», en *Studies in Latin American Popular Culture*, No. 34, 2016, pp. 96-108.
- Jeanneret, Michel: *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, París, José Corti, 1987.


- Kapcia, Antonio: *Cuba in Revolution. A History since the Fifties*, Londres, Reaktion Books, 2008.
- Lage, Jorge Enrique: *La autopista. The Movie*, La Habana, Editorial Caja China, 2014.
- Lavoie, Sophie M.: «Trafficking History: Leonardo Padura Fuentes' *Neblina del ayer*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, No. 38.1, 2013, pp. 79-100.
- Lévi-Strauss, Claude: «The Culinary Triangle», en *Food and Culture. A Reader*, Carole Counihan y Penny Van Esterik (eds.), Londres, Routledge, 1997, pp. 28-35.
- López Labourdette, Adriana: «La patria puerca. Discursos y contradiscursos de la especie en la Cuba postsocialista», en *Boletín Hispánico Helvético*, No. 27, 2016, pp. 211-236.
- Lucien, Renée Clémentine : *Résistance et cubanité. Trois écrivains nés avec la Révolution cubaine*, París, L'Harmattan, 2006.
- Menéndez, Ronaldo: *Las bestias*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006.
- \_\_\_\_\_ : *Río Quibú*, Madrid, Lengua de Trapo, 2008.
- Montero, Rebeca: «Malanga sí, chicle no», en *Cubaencuentro*, 25 de septiembre de 2012, disponible en <<http://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/malanga-si-chicle-no-280341>>.
- Obejas, Achy: *Ruins*, Nueva York, Akashic, 2009.
- Padilla Cárdenas, Gilberto (ed.): *Malditos bastardos. Diez narradores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez, ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura ni...*, Madrid, Ediciones La Palma/ Editorial Caja China, Colección G, 2014.
- Padura Fuentes, Leonardo: *Pasado perfecto*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- \_\_\_\_\_ : *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- \_\_\_\_\_ : *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- \_\_\_\_\_ : *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- \_\_\_\_\_ : *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- \_\_\_\_\_ : *Vientos de cuaresma*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- \_\_\_\_\_ : *El hombre que amaba a los perros*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- \_\_\_\_\_ : *Herejes*, Barcelona, Tusquets, 2013.
- Pardo Lazo, Orlando Luis: *Boring Home*, La Habana, Bibliotecas Independientes de Cuba, 2009.
- Pedro Torriente, Alberto: *Mar nuestro. Mante-ca*, San Juan, Fragmento Imán, 2005.
- Ponte, Antonio José: «¿Quién va a comerse lo que esta mujer cocina?», en *Diario de Cuba*, 2 de marzo de 2012, disponible en <[http://www.diariodecuba.com/cultura/1330677346\\_1206.html](http://www.diariodecuba.com/cultura/1330677346_1206.html)>.
- Portela, Ena Lucía: «Literatura versus lechuguitas», en *Voces para cerrar un siglo*, René Vázquez Díaz (ed.), Stockholm, Skogs Grafiska, 1999, pp. 70-79.
- Quesada Gómez, Catalina: «Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle», en *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, No. 40, julio-diciembre de 2016, pp. 301-312.
- Quintero Herencia, Juan Carlos: «No es lo mismo llamar al cimarrón, que verlo huir», *La Torre*, No. 35, 2005, pp. 1-28.
- Redruello, Laura: «Touring Havana in the Work of Ronaldo Menéndez», en *Havana beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*, Anke Birkenmaier y Esther Whitfield (eds.), Durham/ Londres, Duke University Press, 2011, pp. 229-245.

- Rodríguez Iglesias, Legna: *Chicle (Ahora es cuando)*, México, Colección Limón Partido, 2013.
- \_\_\_\_\_ : «Anti héroe», en *No sabe, no contesta*, La Habana, Editorial Caja China, 2015, pp. 31-43.
- \_\_\_\_\_ : *Mayonesa bien brillante. Una novela de amor*, Madrid, Hypermedia Ediciones, 2016.
- Sánchez, Yvette: «Esta isla se vende: proyecciones desde el exilio de una generación ¿desilusionada?», en *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y la cultura de Cuba*, Ottmar Ette y Janet Reinstädler (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberomerica-Vervuert, 2000, pp. 183-176.
- Sández, Laura V: «Generación Cero: pasado, presente y pecado. Emociones/tiempo/espacio en la narrativa de un grupo de escritores cubanos», en *Letral*, No. 18, 2017, pp. 85-100.
- Sklodowska, Elzbieta: *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2016.
- Song, H. Rosi: «Hard-Boiled for Hard Times in Leonardo Padura Fuentes's Detective Fiction», en *Hispania*, vol. 92, No. 2, 2009, pp. 234-243.
- Suárez, Karla: *Silencios*, Madrid, Santillana Ediciones, 2008.
- Teja, Ada María: «Bajtín y los banquetes de Lezama», en *Revista de Literatura Cubana*, vol. XI, No. 21, julio-diciembre de 1993, pp.78-99.
- Timmer, Nanne: «Sujeto y comunidad; voz, isla y muerte en la narrativa cubana del siglo XXI», en *Mitologías Hoy*, No. 12, 2015, pp. 71-82.
- \_\_\_\_\_ : «Resonancias Sarduyanas: deseo barroco y referencialidad en la narrativa cubana de los noventa», en *Revista Laboratorio*, No. 15, diciembre de 2016, disponible en <<http://revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2016/12/Nanne-Timmer-Sarduyanas-deseo-barroco-y-referencialidad-en-la-%C3%BAltima-literatura-cubana.pdf>>.
- Tobin, Ronald W.: *Tarte à la crème. Comedy and Gastronomie in Molière's Theater*, Columbus, Ohio State University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_ : «Qu'est-ce que la gastrocritique?», en *XVIIe siècle*, No. 217, 2002, pp. 621-630.
- Tomé, Patricia: «La contingencia intelectual y gastronómica según Alberto Pedro Torriente: Manteca y otras necesidades alimenticias en la Cuba de los noventa», en *Latin American Theatre Review*, vol. 49, No.1, 2015, pp.115-130.
- Torres Caballero, Benjamín: «Imágenes de escasez y abundancia. La función de la comida en la literatura cubana», en *La Torre*, vol. 14, No. 51-52, 2009, pp. 317-332.
- Unruh, Vicky: «Heretics, Heritage, Possession: Leonardo Padura's Herejes», en *A Contracorriente*, vol. 13, No. 1, 2015, pp. 128-149.
- Valdés, Zoé: *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé, 1995. .
- \_\_\_\_\_ : *Te di la vida entera*, Barcelona, Planeta, 1997.
- \_\_\_\_\_ : *El todo cotidiano*, Barcelona, Planeta, 2010.
- \_\_\_\_\_ : *La noche al revés. Dos historias cubanas*, Barcelona, Stella Maris, 2016.

Vázquez Díaz, René: «Macho grande en el balcón», en *El pez sabe que la lombriz oculta un anzuelo*, Barcelona, Icaria, 2009, pp. 25-41.

Vázquez Montalbán, Manuel: «Las comidas profundas», en *El País Semanal*, 23 de marzo de 2008, pp. 46-48.

Whitfield, Esther: *Cuban Currency: The Dollar and «Special Period Fiction»*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

Wilkinson, Stephen: *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*, Bern, Peter Lang, 2006. 



Olla de base convexa.  
Colección  
Museo de Cañete