

para la construcción de un lenguaje del cuerpo. En el ensayo “*Arte andrógino: estilo versus moda*” (1998) Echavarren extiende la noción de arte a toda expresividad corporal. La moda y el estilo no son patrimonio exclusivo del consumo sino un modo alternativo de desborde: se apela no a la profundidad sino a la versatilidad de las superficies, como modo de parodia o “tomada de pelo” a las sobredeterminaciones morales y sexuales del sistema.

El pelo es el detalle diferenciador de géneros de mayor plasticidad y capacidad de mutación. En *El diablo en el pelo* (2005) la narración se inicia justamente con la confusión que provoca la “crin” de Julián, “lolita” montevideana de la que se enamora perdidamente Tomás, el protagonista. “¡No soy una mina!” suelta Julián a modo de presentación y ése se vuelve su apodo. “No-soy-una-mina” lleva el pelo larguísimo y móvil, brillante como en una propaganda de shampoo.

El pelo es un fetiche, “un centro de imantación inexplicable”. El cuerpo como material artístico se dirige a provocar un goce y como tal se fragmenta en distintos centros “fascinatorios”. Este revestimiento cubre a los personajes como un halo energético, apunta a abolir toda división entre los sexos y conjugar todas las versiones del erotismo.

Así, las pasiones de los cuerpos se vuelven parte de una exhibición pormenorizada. El narrador transita la historia de Julián y Tomás con la clarividencia de los sueños lúcidos, en donde el gozo, el placer, la ansiedad y la angustia la encuentran su enclave racional. La escritura tiene por obligación la vigilia, ya que por medio de ella se organizan y se describen, se iluminan y se recrean las exaltaciones y los estímulos: “Tomás, como los sordos, no lo escuchaba con las orejas, captaba la turbulencia de la voz a través del envoltorio eléctrico de su cuerpo, registraba en el empuje de la red de sus terminales nerviosas la bocanada de irrisión...”.

El diablo en el pelo es una historia de amor trazada en el periplo de varias ciudades. Montevideo, Cabo Polonio, Valizas, Punta del Diablo, Córdoba y Buenos Aires, entre otras, actúan como puntos de anclaje para la sucesión de los encuentros y desencuentros, entre sí y con los personajes de su exterior. La novela se divide en tres segmentos que separan además tres narradores diferentes, un modo “coral”. La crudeza y la parodia se turnan para el desarrollo de una historia que da cuenta de un sector de Montevideo *under*, feroz y gay.

Este vaivén tal vez pide ser leído como una coreografía. Echavarren lo llama “un erotismo de la escritura”: escritura que mediante su meneo espera recrear una experiencia. Se trata de la experiencia del gozo y el misterio. “Bajo los maullidos del viento, Eddy leyó unas líneas que había encontrado en una revista: ‘Corderos inocentes. Todos con faldas, asexuados, un magnífico maullido epiceno. Sexo con suspensorio, con acompañamiento en si bemol.’” Esa sería la idea.

Irina Garbatzky

* Claudia Gilman. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. 430 p.

Claudia Gilman recorre las relaciones entre cultura y política en América Latina durante un período clave en la historia de la intelectualidad latinoamericana: los 60/70. Considerar este bloque temporal como *época* le permite indagar desde diversas perspectivas los avatares y posicionamientos del intelectual/escritor según “lo que es públicamente decible y aceptable”, “las condiciones históricas para que surja un objeto de discurso” (36). En este sentido, los ocho capítulos que organizan el ensayo analizan las intervenciones públicas del intelectual, especialmente a partir del soporte discursivo por excelencia de la época: las revistas (*Casa de las Américas, Marcha, Libre, Siempre!, Amaru, Mundo Nuevo*, entre otras), junto con otros espacios de intervención como fueron los congresos, encuentros, jornadas, etc. El análisis de *la palabra*, de los discursos, ilumina continuidades y rupturas, consensos y quiebres de ésta época signada por un momento inaugural y original como la Revolución Cubana. A partir de ella el período se divide en dos etapas, la primera desde 1959 (triumfo de la Revolución) hasta 1966 y la segunda y última entre 1968 y los 70 hasta su emblemática clausura con el derrocamiento de Salvador Allende en Chile. Estos dos momentos de la época constituyen el eje a partir del cual Gilman aborda el rol del intelectual latinoamericano. Los primeros años están signados por la reunión de la familia intelectual y la adhesión a la Revolución y la segunda etapa, por las fracturas, los quiebres a partir de un nuevo escenario revolucionario que pone de manifiesto una lucha entre dos modelos de intelectual: el del intelectual crítico, autónomo y aquel que intenta imponer la Revolución institucionalizada,

obediente a los imperativos revolucionarios, a la administración cultural en el poder.

El primero de los rasgos que caracteriza al intelectual latinoamericano de la época es la pertenencia a la izquierda como elemento legitimador de su práctica (36). La idea de la función del intelectual como el “hacerse cargo de una delegación o mandato social que los volvía representantes...” (59) se concreta con el surgimiento de un campo de acción propicio disparado por la Revolución de 1959. Cuba es el centro en el cual gravitan las relaciones de la “gran familia intelectual”, y a partir de los diferentes posicionamientos de los intelectuales respecto de Cuba —“tierra prometida”, “capital cultural y política”—se analizan las relaciones entre la agenda cultural y la agenda política/revolucionaria de la época.

En los inicios de los 60 la noción de ‘vacío’ invade el contexto de la incipiente literatura latinoamericana: “faltaba un canon al mismo tiempo contemporáneo y viviente sancionado por un público lector” (87), la tarea de los intelectuales requiere, así, la renovación del canon latinoamericano y la búsqueda de un público. En estos términos Gilman analiza esa “latinoamericanización de la cultura” que estalla en los primeros 60 con el famoso *boom*: explosión editorial, consagración internacional e institucional (avalancha de traducciones, premios), nuevas poéticas, nueva novela latinoamericana. Al comienzo del capítulo 3 (“Historias de familia”) Gilman se detiene en los detalles de la consagración de *Cien años de soledad* y resulta interesante pues, más allá de revelar la existencia de un fuerte mercado editorial, muestra la solidez de grupo —que Gilman caracteriza en términos de vínculo familiar— compartida por los intelectuales latinoamericanos en esa primera etapa de la época (“uno de los fenómenos de consagración horizontal más importantes de que se tenga noticia en América Latina”, 97-98). Da cuenta de la “campaña” iniciado por Ángel Rama, y diversas revistas (*Marcha, Amaru, Mundo Nuevo, Primera Plana, etc.*) para dar a conocer la obra de García Márquez. Esto demuestra la constitución de un campo intelectual latinoamericano: familia, mafia, gremio, comunidad, con coincidencias estéticas e ideológicas, escritores y críticos con un centro de operaciones concreto y simbólico: Cuba.

La relación idílica con la Revolución en sus comienzos cambia y se hace necesario para el intelectual la definición de una nueva identidad. Las primeras disrupciones entre “la familia” aparecen en 1966 con “el caso *Mundo Nuevo*” “enmarcado en las políticas de cooptación intelectual por parte de los Estados Unidos” (129) y se radicalizan a partir de 1968 con el caso Padilla caracterizado como “el momento visible y público de una grieta” (233) cuyo tema de fondo respondía a un nuevo contexto cubano de la relación entre los intelectuales y el poder político de la revolución cada vez más conflictivo, que imponía la redefinición del modelo intelectual (Capítulo 4, “El intelectual como problema”). Se inicia una nueva etapa frente a estas nuevas coyunturas. La tensión entre el intelectual latinoamericano crítico y el obediente a la doxa revolucionaria, donde su valor como crítico se ve sometido a los imperativos del poder político revolucionario hizo necesario esta nueva definición. En este marco de politización del intelectual —y de estetización de la práctica política— el “nuevo traje” fue el del intelectual revolucionario. Se habla de “incomodidad”, “sospecha” de los consagrados que veían la inminente “pérdida de confianza en las mediaciones inherentes a las prácticas simbólicas (...) a las formas del compromiso basadas en las competencias profesionales específicas” (161). La radicalización política del campo intelectual da lugar a un *antiintelectualismo* que privilegia al dirigente revolucionario, al guerrillero como único protagonista (174) y designa “verdaderos intelectuales” a Fidel o el Che Guevara (180). La discusión se centra en la eficacia de la práctica intelectual y divide aguas entre los consagrados y los nuevos, los alineados con la dirigencia cubana y los que rompían con la nueva política cultural de la Revolución, los revolucionarios y los críticos, los antiintelectuales y los intelectuales tradicionales. Frente a las vanguardias guerrilleras, a los jóvenes artistas y a las demandas del poder revolucionario que avanza se fractura la antes cohesionada familia latinoamericana.

Este otro modelo de intelectual sometido a la lucha, a la revolución, señala cómo el gobierno revolucionario comienza a ejercer control y censura. Los enconos y “traumas” que abre la Revolución al intentar consolidarse se detallan en el capítulo 5 “Cuba, patria del antiintelectual latinoamericano”. El conflicto comenzaría dentro de Cuba a partir de un hecho concreto como la prohibición del cortometraje *PM*, de Orlando Jiménez y Sabá Cabrera. De allí en adelante, se destacan el discurso de Fidel Castro “Palabras a los intelectuales” (1961) (el citado “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”, discurso ambiguo que “tanto podía plantear el mayor dirigismo estético como conferir libertad absoluta”, 195); los “Premios conflictivos” de la UNEAC, de *Casa de las Américas* (1968), la polémica Padilla – Lisandro Otero (vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura) – Cabrera Infante. Ésta ilustra las conflictivas relaciones del escritor con la Revolución y sus políticas culturales a través de figuras como Cabrera Infante, o Severo Sarduy, “apartado de la Revolución” no solo ‘físicamente’ (ya sea como agregado cultural o becario en países extranjeros) sino también

críticamente. Éstos y una serie de eventos, como el “Año del Esfuerzo Decisivo” (1969, la zafra de los diez millones), señalan un “nuevo contexto”, el “cambio de coyuntura” en el que los lazos entre intelectuales y revolución comienzan a disolverse.

Las resignificaciones de la noción de intelectual dan cuenta del interés metodológico de Gilman en rastrear los “conceptos [*que*] se escurren, migran y refieren según cada entrecruzamiento puntual entre un instante histórico y unos enunciadores precisos” (26); los recorridos de palabras como intelectual, revolución, vanguardia, realismo y de las palabras de los protagonistas de la época. Así, en el análisis del campo de lo decible, resulta interesante cómo la autora destaca las diferencias entre las declaraciones colectivas y las individuales, visible a partir de lo generado por el caso Padilla (cartas públicas y privadas, autocrítica, editoriales). Por un lado las revistas y por otro las respuestas individuales que “intentan salirse de esa comunidad de voces, de decir algo distinto de lo que decían todos” (253) o simplemente de evitar decir mucho, pregonando una ambigüedad que eludía un posicionamiento claro. Se rescata la especificidad del emisor, con sus respuestas literarias a cuestiones político-ideológicas. Lezama Lima en el primero de los casos, y en el segundo García Márquez con un “manejo sutil de las tácticas de enunciación” (257) y Julio Cortázar con su “literaturización del discurso” y habilidad retórica (Capítulo 6, “Alternativas frente al “caso Padilla”).

En la segunda etapa, lejos del ideal asociativo de la primera, diversas polémicas en el seno de la ya fracturada familia intelectual giran en torno a particularidades problemáticas dentro de la general revisión de la identidad y el rol del intelectual. Esto se analiza en el capítulo 7, “La ruptura de los lazos de familia”: la influencia del mercado literario, la desconfianza en la profesionalización del escritor, la oposición Europa/ América Latina; y otras cuestiones empapadas por el antiintelectualismo del período.

Varios debates ponen en escena la tensión conflictiva entre los valores estéticos y los valores ideológicos que inciden a la hora de legitimar ciertos géneros literarios. Gilman analiza en el capítulo siguiente (“Poéticas y políticas de los géneros”) las “políticas de la literatura” y las “literaturas de la política” continuando el eje vertebrador del ensayo: las dos etapas, los dos modelos de intelectual. Así, a cada etapa le corresponden diversos géneros literarios. En los primeros años se destacan el peso de la crítica, la novela como género privilegiado, nuevas técnicas, nuevas estéticas, nuevo realismo —lo nuevo definido por oposición a los viejos (el realismo socialista, criollismo, costumbrismo) y la influencia de la narrativa norteamericana. El análisis se centra más en lo institucional que en lo estético propiamente de las obras, más que la descripción o caracterización de poéticas interesan sus significaciones, como la creación de un “canon latinoamericano”, la creación de una “novelística latinoamericana”. Y cómo la aparición de nuevos formatos y la revalorización de géneros literarios responden al clima antiintelectual de la segunda etapa, es decir, a las nuevas relaciones con el nuevo escenario cubano primero, latinoamericano después; donde persiste “la contradicción entre dos máquinas en conflicto: la de escribir y el fusil” (348). Entonces, la legitimación de ciertos géneros responde a operaciones de las políticas culturales de la Revolución. El mandato revolucionario exige ahora una estética revolucionaria ‘de verdad’: la estetización de la muerte, el sufrimiento, el sacrificio por la patria, como ejemplos. La poesía, el testimonio, la canción de protesta y el cine vehiculizan mejor “lo político-revolucionario” frente a la “pérdida de legitimidad ideológica de los narradores del *boom* [por su ineficacia, por la predisposición a incorporarse al mercado]” (345)

Al definir “las literaturas de la política”, las formas de colaboración entre literatura y poder, Gilman reconoce la Revolución Cubana como problema, como “fenómeno raro” en el que el arte se vio desplazado por la política, en innovación, en la necesidad de un “acompañamiento afirmativo [*que*] rompe con una tradición secular” (355), y la “misma noción de campo intelectual encuentra su límite histórico” (356). El capítulo culmina con los rasgos de esas “literaturas”, la preeminencia de la teoría en la crítica literaria y en la tarea intelectual, y con los primeros lineamientos de un nuevo contexto que anuncia el final de una época y el comienzo de otra. Medios masivos de comunicación, corporaciones editoriales, dictaduras latinoamericanas.

El ensayo concluye con una síntesis de las cuestiones estudiadas y abre la posibilidad de nuevos abordajes. El fin de la época se lee en términos de eclipse, clausura, canto del cisne, el fin de un proyecto aún incumplido pero interrumpido por el “horror [*que*] sigue siendo un trauma” (375), en este marco surgen los debates en torno a los triunfos y fracasos, las responsabilidades, los traidores, los héroes. Y si la autora se ha detenido en el pasaje del intelectual comprometido al intelectual revolucionario, deja latente el análisis de una nueva adjetivación: el intelectual académico.

Paula Aguilar