



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA



Nº 76 Enero - Junio 2018



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 76, Enero-Junio, 2018: 24-40

Galletas de la fortuna: Escritura de deseos en *Negra* (2013) y *Domingo de Revolución* (2016) de Wendy Guerra

Cynthia Carggiolis Abarza

Ruhr-Universität Bochum, Alemania

E-mail: Cynthia.CarggiolisAbarza@rub.de

RESUMEN

El presente ensayo aborda de la influencia de los *mass media* las novelas *Negra* (2013) y *Domingo de Revolución* (2016) de la autora cubana Wendy Guerra. Este enfoque propone una aproximación a la estética del *pop art* engarzada en esta narrativa, aspectos vinculados al *kitsch* o a lo *cursi* a través de una lectura basada en el *collage* cromático, doméstico y culinario, elementos poéticos de ruptura en las texturas escriturales en la cultura de las masas. El objetivo es analizar esta semántica para luego trazar un paralelo del sujeto-*chusma* afrocubano como textura en forma de una galleta de la fortuna, una escritura política del deseo.

Palabras clave: *mass media*, Wendy Guerra, *cursi*, galletas de la fortuna.

Fortune Cookies: Writing of Wishes in *Negra* (2013) and *Domingo de Revolución* (2016) by Wendy Guerra

ABSTRACT

This essay deals with the influence of the mass media of the novels *Negra* (2013) and *Domingo de Revolución* (2016) by the Cuban author Wendy Guerra. This approach proposes an approach to the aesthetics of *pop art* embedded in this narrative, aspects linked to *kitsch* or cheesy through a reading based on the chromatic, domestic and culinary collage, poetic elements of rupture in the textural textures in the culture of the masses. The objective is to analyze this semantics and then draw a parallel of the Afro-Cuban subject-chusma as texture in the form of a fortune cookie, a political writing of desire.

Key words: *mass media*, Wendy Guerra, cheesy, fortune cookies.

Introducción

ENTRE frutas doradas como esferas,/ fénix,
dragones, ideograma breve,/ sobre un biombo
empañado por la nieve,/ paciente Sakiamum,
oras y esperas// en exilio. Quemaron las
banderas/ de plegaria, los mantos amarillos;
garabatearon hoces y martillos/ y mancharon
con armas las esteras.

"Al Buda de Chinatown" (Sardy, 2007: 133)

El propósito de este artículo es estudiar dos novelas de la escritora cubana Wendy Guerra desde una escritura arremolinada, neobarroca, lecturas del *kitsch* a la tropical; constituye una escritura decorada con saberes populares, azucarada y coloridamente envuelta. Aborda la escritura tanática considerando la imagen de los deseos, recoge discursos sexuados del cuerpo abyecto urbano, de sujetos femeninos e imágenes viriles en

diálogo con los medios masivos como lo son la literatura, el cine y la música.

La narrativa de Guerra denuncia, de igual modo, un debate subliminal entretendido con relaciones de poder y dependencia global hacia el sujeto afrocubano nómada, que se escapa de Cuba y parte a Europa (Francia) persiguiendo una utopía de mercado tras vivir experiencias desiguales en la Cuba socialista, como es el caso de la novela *Negra* (2003). El desacato se da en estructuras sociales y políticas de poder de sujetos migrantes y también en personajes como Cleo (perfumada con Chanel) en la novela *Domingo de Revolución* (2016).

Además se contextualiza la crisis de 1990 con respecto a la estructura social homogénea cubana y traslada estos contextos a espacios simbólicos,

disparos y marginales. Por lo tanto, se desterritorializa el discurso almodovariano y del *pop* europeo, se le agrega una nota sublime para articular las diferencias, violencias y desigualdades en espacios étnicos, geográficos y de bienestar social (Hattinger, 2014: 107-156). La transhumancia muestra el éxodo del sujeto femenino local, de la pobre, de la tercermundista, en tanto de un sujeto (proto)vanguardista provinciano de José Martí, sujeta a paradigmas y redes globales.

Esta vez no es una gramática viril, de la Patria, sino una prolongación de la Madre nómada, que „agringada“ saborea los productos de consumo europeos, en general se la califica de „Madama“, de *jinete* (prostituta) que por ser *made in Cuba* la tildan de liberta, no obstante, aún está sujeta a esas estructuras coloniales. Es por lo tanto, un sujeto cubano „agringado“, vulnerable, *queer*, que se transforma para ser considerada de forma seria el *Otro*. Posee y digiere los discursos de moda, belleza y de las grandes pasarelas europeas (París), termina como todas las protagonistas de Pedro Almodóvar: muertas, neuróticas, históricas o frustradas. Por ello, se le reconoce como un sujeto camaleónico, una „negra azucarada“ a nivel (inter) nacional, una figura del mal gusto (Madriz, 2013).

A continuación, se estudiarán estas dos novelas de Wendy Guerra desde la propuesta estética de la escritura exótica para ser abierta como galleta de la fortuna en la que los deseos estructuran

el corpus narrativo, encabezan una escritura-*collage* neovanguardista en la que se incluyen lecturas arraigadas de paradigmas cubanos entrelazados en redes (g)locales.

I. Caja de galletas de la fortuna y deseos, lecturas.

Debo ser la única persona que hoy se siente sola en La Habana. Vivo en esta ciudad promiscua, intensa, atolondrada y dispersa donde la identidad y la discreción, el silencio y el secreto, son casi un milagro, ese lugar en que la luz te encuentra allí donde te escondas. Tal vez por eso cuando uno aquí se siente solo es porque en verdad ha sido abandonado.

Domingo de Revolución (Guerra, 2016: 13)

La obra de Wendy Guerra (*La Habana*, Cuba, 1970) recoge en varias de sus novelas diversas características cercanas a una estética almodovaria y del *pop art* dado que la polivalencia temática de la obra cinematográfica rompe con las grandes narrativas y debilitan la continuidad y el historicismo narrativo, aspectos cercanos al *pop* americano (Tabuenca, 2011: 90). Una serie de elementos temáticos se retoman en formas de narrativa popular desarrollan asimismo una topografía gramatical torcida, un mapeo del artefacto cuyos nexos mediales se instalan en las discontinuidades culturales en la literatura, la música y el cine. Guerra sitúa su narrativa bajo un síntoma „generacional“, sin embargo este estudio recoge prácticas discursivas de mediación

entre lo escritural basada en fusiones del „yo“ con/en el mundo anexado a elementos estéticos arraigados en la imagen de la Madre dilatada, prolongada, otro de los síntomas recurrentes en la obra de Pedro Almodóvar (Báez, 2015).

Cabe destacar que el motivo de la novela *Negra* es una relación abusiva y violenta hacia la protagonista, Nirvana del Risco; la vulnerabilidad e hipersexualización de la narración *noire* (con estereotipos, conceptos de belleza, una narración sexualizada y mediatizada) entonan el estilo de la violencia de género del film *Carne Trémula* (1997) de Pedro Almodóvar, una estética molecular y atómica en la apertura infinita de los textos literarios (Navarro, 2001: 85). A partir de allí se desdobra la protagonista en la narrativa de Guerra para entablar un diálogo cursi con una actitud sublimamente étnica de imágenes recicladas de un sujeto consciente afro cubano nómada entre París y Cuba: Nirvana del Risco, la *Negra*, desobediente, cimarrona, escapista, de mal gusto.

Igualmente, en la novela *Domingo de Revolución* (2016) este sujeto en movimiento *negro*, teórica, poética y relativamente *criollo* (Caisso, 2013), se construye a partir de voces en la figura „Cleo-Chanel“ que denuncia una escritura ensamblada con la de Reinaldo Arenas de denuncia a:

... la reedición posrevolucionaria de un proyecto colonial (...) reencuentra en la fábula del mestizo y en su violenta carga de

‘blanqueamiento’ un signo reincidente de alejar lo afroamericano, lo negro, de todo cuerpo nacional cuando paradójicamente la Revolución ha ‘decretado’ el fin del racismo (Guerrero, 2014: 71).

Una misma posición de distopía étnica se invierte al no poder pronunciar/verbalizar el deseo ‘Ser y Estar’ en el proyecto cultural revolucionario, por lo tanto parece más cómodo hablar de mestizaje rizomático con una receta de Severo Sarduy, de una cultura arremolinada y de un *pop* rítmicamente económico y fetichista (Férez Mora, 2014: 226-227) que de una „... negra, negra, negra para todos, menos para mí. Yo siempre fui Nirvana“ (Guerra, 2003: 46).

La posición de Guerra explora el texto literario como un punto de fuga en el que se: „... traslada lo mediático a un terreno más específico, es la inserción del relato“ (Astudillo Olivares, 2011: 288). El diálogo mediático entre ambos géneros permite, por lo tanto, proyectar miradas subjetivas no separables de la colectividad para el acto revolucionario (Deleuze, 2016: 165). La narrativa de Wendy Guerra recupera las dolencias colectivas del imaginario cubano a través del mundo de artefactos culturales (un vaso de leche o el vientre del cuerpo femenino –Madre-, por ejemplo), miradas bajo un diamante que proyecta la complejidad de la luz de ese ser/estar *criollo* en narraciones infinitas con objeto de acentuar la distopía de (de)construir la linealidad histórica y acentuar su fracturación:

Como leche derramada sobre la alfombra, mapa blanco olvidado en el vientre negro de mi madre. Beso de fuego y goce mestizo, canción de cuna en criollo. Lágrimas negras en la luna de mis ojos. Café arábica en grano, bien tostado, de aroma profundo y delator. Flotando sola en el anís de los recuerdos. A la deriva, así me siento. (Guerra, 2013: 11)

Wendy Guerra alude al concepto de orfandad en el afecto del *estar/ser-siendo* de un sujeto a la deriva, náufrago y femenino atado a su contexto sociocultural. De este modo se contextualiza este trauma en el recuerdo de una ‚leche derramada‘ en un ‚Territorio-Tapiz afro cubano-/criollo‘ flotando a la deriva (‚la alfombra, ... mapa blanco olvidado en el vientre negro de mi madre... canción de cuna en criollo‘). La topografía simbólica de la leche derramada como ‚signo de demanda‘ (Eltit, 2000: 159) opera aquí de igual modo que en el Chile dictatorial: un diálogo contrapunteado con la petición poética láctea de fundar nuevos circuitos estéticos y políticos para no morir kafkianamente de hambre.

De igual manera, se desterritorializa el género negro/exótico-femenino fecundado por la ‚blancura‘ de la leche derramada en el tapiz-territorio a modo de crítica del discurso patriótico impuesto por el proyecto revolucionario. Este aspecto es muy similar a lo que propone Eltit en *Impuesto a la carne* (2010): ‚... nuestras vidas se deslizan a través de una línea multitudinaria de cuerpos, una larga geografía colmada de pacientes sumisos‘ (Eltit, 2010: 12). Deleuze plantea el

delirio de esa orfandad, en este caso, del sujeto Nación como un estado *clínico* (Deleuze: 2016), patológico, en el que las palabras se pierden en la búsqueda de una historia retratada, en colores y en cantos trazados. Wendy Guerra construye una caja de galletas de la fortuna ‚azucarada‘ con deseos para ‚rememorar‘ el trauma.

Se alude a ‚melodías, a sabores y colores como sutil y un tanto ligero mecanismo para revivir una historia (Guerra, 2016: 11), que sugiere por otro lado la tendencia a masificarse como fenómeno repetitivo, popular y mediático (Santos, 2001). Por otro lado, sugiere temáticas relacionadas el placer colectivo en La Habana-sexualizada: ‚La Habana es una palangana de sal rodeada de agua por todas partes‘ (Guerra, 2016: 26). Lucía Guerra comenta al respecto que las texturas genéricas del cuerpo sexuado abyecto de una economía neoliberal son modalidades heterosexuales anexadas al espacio urbano (Guerra, 2011: 158).

En el caso de Wendy Guerra, el ‚espacio vulgar y artificioso de una piscina pública será el escenario de este encuentro‘ (Guerra, 2011: 158) es un paradójico cuerpo neoliberal sexualizado a la negra/*noir*: ‚La Habana para mí ya no es una capital, se hace pequeña, mediocre, su belleza no va a impedir que se extinga; una ciudad la hace su gente, entre las ruinas y la diáspora la estamos liquidando‘ (Guerra, 2016: 18).

Por eso, en esta narrativa hipersexualizada se asocian reiteraciones tonales, rítmicas, cromáticas, culinarias y también pasionales, se demuestran

mediante una simbiosis tonal agrídulce, de sabores melosos y salados („Azúcar salada“, Guerra, 2016: 16) en los que se lee una sexualidad latente, por una parte y por otra, en los que se reciclan decodificaciones culturales de matiz heterogéneo con un tono histórico. Siguiendo la línea de Reinaldo Arenas, Guerra deconstruye la linealidad para situar el discurso del ensamblaje, de una estructura sensiblemente segmentaria (Guerrero, 2014: 72).

En los capítulos „Vida negra“ y „Vida blanca“ se yuxtaponen dos refranes similares a los de las galletas de la suerte, estos refranes entonan el ritmo popular exótico entretejiendo escenas multiculturales y cosmopolitas con objeto de construir un sujeto-pastiche y un folk-étnico a la cubana como medio de camuflaje tecnológico: „Lo negro no se pone blanco/ Otrupo Oddi“ y „La palma se cree que por tener algunas pencas le da derecho a creerse reina/ Oshe - Es la mitad del mundo del Oriente“ (Guerra, 2016: 22-25). La escritura del ensamblaje/ pastiche de deseos escritos a través del refraneo a modo de epígrafes en castellano y francés, de rituales yorubas, personales y colectivos intercalados; este tipo de escritura destaca puntos nodales atómicos de una contracultura desde el lenguaje, la música y la escritura.

Asimismo en *Domingo de Revolución* (2016) se entreteje con la novela *Negra* (2013) a través del conflicto del migrante-*noir* tal como se plantea en el lenguaje sublime del *afropunk* de *Petit Noir* (2015) o del contraste del mítico retorno

a la Madre-Cuba del dúo gemelo cubano-francés *Ibeyi* (2013). Wendy Guerra engarza la romántica idea neocolonial de la vida en el Norte, de la traspasada:

Pedir una visa para una cubana es mendigar.

Pedir una visa para una cubana es rogar, sentirse desvalida ante la cara de una mexicana que no quiere creer que haces algo más en la vida que acostarte con un extranjero para escapar del averno socialista. (Guerra, 2016: 118)

El tópico global hacia lo asiático reafirma una heterogeneidad latente en la que el ritmo dulcemente étnico fluye bajo la piel, se construye una “Cleo-Chanel” de una belleza mediocre, inaceptable, artificial, de mal gusto (Madriz, 2013): “Un suave murmullo, un liviano olor a Chanel con ron reserva me tira contra el sofá. Un camarero con guantes y uniforme blanco me pregunta amablemente qué deseo tomar” (Guerra, 2016: 54). La “Cleo-Chanel” se acerca a la tecnología visual exótica de la *Chinese Girl* de 1952 de Vladimir Griegorovich Tretchikoff en la que se yuxtaponen el arte mundano serio de la mujer exótica-trasvestida-afrancesada (Gillian, 2003: 25).

Por otra parte, el personaje „La Lu“ encarna estas cualidades: „Ella es Lu, china y rubia, esa amiga asmática y frágil que todas tenemos, ...“ (Guerra, 2003: 40-43). Posee una belleza rara („Ella tiene su lado asiático“ (Guerra, 2003: 40), se asocia al Barrio Chino, espacio

panóptico¹ del que se estudia la sociedad cubana, escribe una tesis de «Pelo bueno-pelo malo» (Ibíd.). Lu, refinada y breve, de una rara belleza-pastiche, novia de Nirvana del Risco, baila música *pop* a la china, conoce a grandes poetas dado que su padre escribe versos tristes inéditos, es de origen chino y es expreso político (Guerra, 2003: 42).

El aparato cultural de la belleza paliativa libresca del *glamour* y de la Revolución provoca que el discurso de lo exclusivo sea desterritorializado por la estética popular de la *chusería*: „... substituir Chanel por aguacate, Lacôme por pepino. Su problema es y será siempre «la belleza»“ (Guerra, 2003: 54). Este sujeto denuncia a través de estructuras y códigos en el cuerpo, en el color, en lo *queer* y en el cuerpo femenino-*queer* de la cultura dominante a modo de imponer una contracultura desde su representación histórica y política (Muñoz, 1999: 188). Por ello se denomina a la pedagogía política de la *chusma* negra de una sociedad marcada por la cultura popular y total de las masas, centrada particularmente en Estados Unidos y El Caribe. Wendy Guerra adapta la *chusería* a lo francés

intercalando de este modo la escritura del *collage* en la escasez, de lo precario. En tal caso se intercalan:

... recetas contra el desastre, los consejos para resistencia, el socialismo en crema untado suavemente en círculo por las manos de una mujer hierática, como sacada de una película en blanco y negro, pero que aquí, en esta isla, hoy vale su peso en oro. (Guerra, 2003: 55)

En el desliz de un “simulacro francés” (Guerra, 2003: 57) recetas de aborto en el que se denuncia a través del lenguaje del color (“blanco y negro”), la sangre del embarazo interrumpido corre por las joyas traídas del Norte; bajo el sublime sueño de encontrar un refugio en lecturas de Nicolás Guillén y Sartre se refugia en “un huracán sobre el azúcar” y “un huracán sobre los puentes del Sena” (Guerra, 2003: 67-68). A través del movimiento del huracán simbólico se desata el cambio, segmentando la novela en dos partes: “Adios a Cuba” (Guerra, 2003: 77-157) y “Volver a Cuba” (Guerra, 2003: 159-320).

En el preludeo a este movimiento se enfatiza el retorno a la Madre (a la escritura doméstica y sus simbologías, a lo negroide sublimamente retratado) en un gesto amoroso de reescribir epístolas (“Simone de Beauvoir y Mi madre”, Guerra, 2003: 69). Nirvana engarza así lo fragmentario como un momento de nostalgia al dejar Cuba, al abandonar a sus amores con Jorge y Lu (“La *Lussexual*“ amante de Nirvana), al viajar por París, Marsella y Cuba.

Nirvana es un sujeto náufrago en

1 El barrio como espacio panóptico (burgués) y a partir de las metatextualidades orales populares aglutinadas se abre hacia un espacio hacia lo multiplicidad (Carggiolis: 2017), aparece por lo tanto como una ramificación del poder, una construcción reticular; el Panóptico es: “... es una máquina maravillosa que, a partir de deseos de lo más diferentes, fabrica efecto de poderes homogéneos” (Foucault, 2008: 234).

movimiento, nómada en la construcción de su sexualidad y en su identidad está muy cercana a la estética planteada por Warhol y Hodges. Considerando la semántica nominal, „Nirvana“ es afin con el Budismo y a la supuesta felicidad, el *happiness*, Muñoz indica al respecto: „This Nirvana principle, which represents transformative life in the face of controlled and repressed life, invokes the concept of Nirvana, the highest happiness in Buddhist thought“ (Muñoz, 2009: 136).

Nirvana, *negra*, es también un producto de la violenta historia de la colonización semantizada en una estética del dolor, piedad y deseo:

Ya nadie se pregunta por el sentido del dolor. Puede que haya habido pocas sociedades que, tras la apariencia de felicidad y confort de la nuestra, oculten un grado mayor de sufrimiento y, sin embargo, esta experiencia límite raras veces adquiere para el hombre moderno una significación moral. (Almodóvar, 2004: 7)

La propuesta almodovariana superpuesta en la del *pop art* se aproxima al escapismo del Romanticismo a través de artefactos culturales unidos a experiencias dolorosas, formas de decodificaciones estéticas que dialogan con traumas sociales como lo es el supuesto binarismo „blanco-negro“ de Wendy Guerra y las tonalidades utópicas de la marca genérica „hombre-mujer“ (Hall, 1996: 19).

II. Escritura del ensamblaje doméstico, deseos

Yo soy y he sido tu lanza masái tu cuchilla de seda tu/ ofrenda/ Arma y cuidado alturado contacto con el sol saeta dibujada/ sobre el secreto de la luna/ Lanza hembra que cuida tu recorrido con el suyo/...

(Guerra, 2016: 222)

En la novela *Domingo de Revolución* (2016) la escritura del ensamblaje se acerca a la de las domésticas por la del corte („tu lanza masái tu cuchilla“), por acentuar elementos étnicos y hacerlos un *souvenir* de escritura de esta manera al texto mismo, el texto-seda cortado y segmentado por la lanza-masái. En „Los poemas de Cleo“ se trazan imágenes autóctonas nostálgicas que camuflan la imagen política del sujeto latinoamericano: nómada, huérfano, objeto de estudio, entre lo primitivo y lo civilizado. Éste se transforma en un sujeto globalizado y mediatizado en las ropas del camuflaje como punto de convergencia de Oriente y Occidente.

En particular, se disfraza este sujeto expuesto como objeto de estudio con la imagen latente de la „jaula“. En la „jaula“ panóptica, se observa „a uno“ y „uno“ se deja observar, en un doble filo, por lo tanto es una „jaula“ circular de eterna contemplación en la que se inscriben los discursos de la represión, resistencia y también de nostalgias políticas revolucionarias insertas en estructuras neocoloniales:

Soy un ejemplar en exhibición
Vivo en un zoológico humano donde nos
medican

[y vigilan
La realidad es museable, marcial, desparpajada
Y yo soy sólo una espía en la jungla del arte
(Guerra, 2016: 50)

Observar el mundo enjaulado someterá el proceso escritural a una miniatura (“La realidad es museable”) y de un largo monólogo con objeto de leerlo eternamente en el jardín-museo del reflejo budista de la Nación que implica violentos y complejos temas como lo son el género, la raza y la étnia. Asimismo esto implica perspectivas y procesos subjetivos de los individuos de una Nación, de ahí a que en *Domingo de Revolución* (2016) se mencione la jaula desde el cuerpo para tematizar discursos de género („Una jaula en el cuerpo“, Guerra, 2016: 218), procesos escriturales grabados en el cuerpo a modo de disidencia textual con marcadas elipsis o silencios textuales: „Muerta de todas las palabras calladas en lo oscuro has/ llegado a nosotros/ Lista para deletrear desde el encierro ilustrado/ intento traducir con fuerza mis letras grabadas/ en el cuerpo“ (Guerra, 2016: 218).

El *voyeur* tiene enfrente un paisaje ornamental (Muñoz, 2009: 141) parecido al de las tablas japonesas pintadas, una „Breve biografía de arroz“ (Guerra, 2016: 219), atiende a una escritura de lo mínimo de un sujeto nómada, móvil que transporta saberes, un sujeto globalizado que escribe porque: „Mi oficio es separar

del arroz el jazmín/ tengo como afición dibujarte en silencio/ borrar las ropas que le sobran a tu cuerpo/ Vives desnudo en mi diario de seda“ (Guerra, 2016: 219).

La escritura doméstica del ensamblaje decodifica lenguaje globales del sujeto en tránsito, que maneja estos paradigmas mediáticos como es el de la moda, por ejemplo. Por lo tanto, es un lenguaje de la resistencia, de la decolonización, del atraso para dejar de ser tercermundista, apoderarse de la lengua de la moda y hacerla de un sujeto latinoamericano en un eterno intento por dialogar con los del „Norte“ desde el naufragio en un eterno monólogo del sujeto subalterno:

La moda aquí en estos años ha sido eso, vivir de espaldas a la moda. Es políticamente correcto ser humilde. Se desaconseja llevar algo caro, bien diseñado, estafalario, fuera de lo común, único, distanciado de lo masivo, que recuerde que existe otro modo de ir por la vida, se desaconseja ser único (Guerra, 2016: 57).

En este caso la moda en su función armada de los deseos del sujeto que lleva la subcultura del *punk* o del *rock* como disidencia (Carreño, 2013), traslada lo militar con un tono de denuncia a estructuras discursivamente políticas. Por ello, la tijera interactúa como un instrumento semántico al cortar el „buen gusto“ del „mal gusto“: la moda militar. El lenguaje masculino del fenómeno militar dialoga con las identidades cruce quiástico genérico, lo *queer*. Muñoz menciona al respecto la dimensión estética del camuflaje y del ornamento

en el discurso de la Revolución Cubana: lo militar y sus formas camaleónicas de mimetización frente a elementos paisajísticos naturales y animales. Aquí se define el lenguaje del camuflaje verde como un símbolo de resistencia del trauma social y como elemento *queer* frente a estas gramáticas (Muñoz, 2009: 131-132).

En este sentido, el ensamblaje escritural doméstico de un sujeto nómada, camuflado, en *Domingo de Revolución* reclama el lenguaje de la indumentaria de no pertenecer a ninguna parte: „... no encuentro un estilo, no tengo personalidad estética, no soy roquera, ni sofisticada, ni romántica (...) Mi ropa me cuida, me guarda, es simplemente mi segunda piel“ (Guerra, 2016: 57). De igual modo, se dilata la imagen „casa“ a „cárcel“, pertenece por lo tanto, al campo semántico de „jaula“, es también el lugar donde se escribe y se calla: „Escribía como autómatas. Hablaba sola y leía en alta voz cada uno de los fragmentos del original de mi novela en proceso“ (Guerra, 2016: 164). La escritura doméstica caracteriza el „silencio“ y a partir de ello se arremolina la entonación aglutinada, repetida, es una escritura de la represión, del no poder articularse:

Distancia para encontrarse, distancia para citar a alguien con propósito de coincidir, distancia para enviar un texto cauto que planee ese propósito sin expresar demasiado interés. Distancia para amar, para hacer

la desinteresada en estar con esa persona que escapa una vez que vences su distancia. Distancia que se fortalece justo en el momento que tratas de mirarla a los ojos y domar su lejanía. (Guerra, 2016: 187)

“Distancia” para tener objetividad en una situación en la que se reprime y viola la individualidad del sujeto en la utopía de una revolución que exige un camuflaje. En la novela *Negra* (2003) aparece el mismo tópico, la casa en el cuerpo estando en París:

Una casa dentro de mí, eso quiero. Afuera no tengo mucho que buscar. Huela, y no escampa el dolor. Una casa en mi cuerpo. Un nido en una copa del árbol que es mi cabeza. No soy lo que esperan (Guerra, 2016: 83).

Tras abandonar el país, Nirvana sufre de modo sintomático el enajenamiento, la distancia con el mundo frío-exterior: „Son ellos, nadie más, los que se están muriendo de frío y de hambre... mientras tú y yo en nuestras habitaciones de la primera planta estamos charlando acerca del socialismo sobre pasteles y champán.“ (Guerra, 2013: 114)

El binarismo agrídulce de celebrar una utopía desde lejos es producto de una relación amorosa violenta y el aborto se plantea también en *Carne Trémula* (1997), un film que se aborda para liberarse de uno mismo, el concepto de virilidad de un hombre fuerte y otro

impotente (no sólo en el plano sexual)², el gusto por la elipsis –un recurso literario para expresar la represión, el silencio-, elementos narrativos del “... voyeur con un teleobjetivo, lo que es perfectamente plausible en una sociedad como la nuestra” (Strauss, 2001: 148). Wendy Guerra en sus lecturas transversales ensambla recetas de belleza para embellecer el cabello „rebeldé“ o „lacio“, recetas de saberes populares como en el capítulo *Noir*: „*Scrub* de miel con azúcar prieta (limpieza de cutis)“; „Perfume diario (para el día del trabajo): café y limón, azahres frescos“ (Guerra, 2003: 188-189).

El diálogo rizomático y de montaje con la influencia de Almodóvar en los dispositivos culturales en América Latina y puede darse en este caso con el film *Kika* (1993), en especial, por el aspecto de un *reality show* popular a través del programa „Lo peor del día“ y la cínica historia de una maquilladora (Strauss, 2001: 95). En el Chile disidente, otro espacio ensamblado en la narrativa de Guerra, las chicas que atienden a estos discursos de belleza llevan: „El rímel, el cuero, el encaje les hace una coraza a estas chicas, un corralito sentimental a cuestras, crisis energética permanente, boquitas que alimentar...“ (Carreño, 2013: 75). Una respuesta biopolítica a „la mano de obra“ (Carreño, 2013: 61) de

la puesta en escena de un „otro-residuo“.

III. Sabores del *collage* policromático, reciclados estéticos.

Yo soy el borrón en tu muro. Caña sembrada, cultivada, cortada, quemada por los negros; cobrada por los blancos. Azúcar prieta, melaza, raspadura, miel de purga, melao caliente. (...)

Ésta es mi piel, éste es mi perfume. Mi sombra y yo, mi sexo y yo, mi culpa y yo nos parecemos.

(Guerra: 2013, p. 11)

En la novela *Negra* (2013) recurre a dos tonalidades: negro y blanco que denuncia de manera saturada la diferencia étnica como estrategia literaria trenza los dos polos opuestos: „Qué haces, negra tan blanca en un país de blancos./ Qué haces, blanca tan negra en un país de negros./ Qué haces, qué hiciste, qué harás contigo y con tu...“ (Guerra: 2016, p. 48). Guerra utiliza el lenguaje de lo popular del refraneo: „Lo negro no se pone blanco“ (Guerra: 2016, p.22); del color de la piel por el que se expulsa la pulsión sexual (*ibid.*) con tono denunciador de una hipersexualización de la afro cubana: „Anhela, imagina y hasta siente sorrer mi sangre espesa por sus muslos; juega a tragarse todo ese rojo dolor colado con ganas“ (*ibid.*)³.

2 En la novela de Diamela Eltit, *Vaca sagrada* (1991), comprende también este dualismo con las figuras de Manuel y Sergio, corresponde aquí acercar la temática elitana a las formas de virilidad a la obra fílmica almodovariana.

3 En todo el film *Todo sobre mi madre* (1999) aparece el motivo de la sangre en la pieza insertada de *Bodas de sangre* (1931) de Federico García Lorca.

En “Vida blanca” se ironiza el silencio y lo sublime después del acto amoroso: “Jorge huele a zapatillas de jugar tenis y a Flor de Caña con perfume Dior. Jorge huele a melón de Castilla” (Guerra: 2016, p. 24), de un paisaje *kitsch*, una La Habana de muelles oxidados, césped rebelde, un yate en una bahía solitaria, mármoles inspiradores, el sol desde un cielo horizontal, etc. (Guerra: 2016, p. 26). La Habana es (des)escribible, ciudad de autores, según Wendy Guerra:

... La Habana de Reinaldo Arenas: militares adormilados, lágrimas sórdidas y cómplices y cómplices miradas eternas al pardusco, oxidado mar; homosexuales destapados sólo hasta el amanecer, mujeres buscando sexo y golpe. Corre la sangre y salta a la luz el escándalo que no te deja dormir. (Guerra: 2003, p.43)

El *collage* policromático parte en primera instancia con el rojo de la sangre lo diverso de su significado rizomático que conforma el diseño de la narrativa de Guerra siguiendo la idea gráfica de Almodóvar (Tabuenca, 2011: 94). El uso de colores (también flúor), azules, violeta, rojo purpúreo, verde-olivo, o bien, amarillos operan aquí siguiendo el *kitsch tropical* hacia una psicodelia similar a la hegemonicamente europea, se la hace *tropical*, subalterna y ambigua, se la desaprofia:

El verde olivo constante y el rojo candela, el amarillo profundo, los anaranjados humeantes sobre la gama de azules, el blanco escarlata y violáceo de las nubes blancas sangra al

atardecer, resistiendo gota a gota el último momento del fatigoso y ardiente día, definiendo la pátina sentimental de un país que grita lo que siente. (Guerra: 2016, p. 76)

Fuera de otras gramáticas los personajes de color se acercan a los llamativos collages, carteles de estilo *pop* en el espacio colorista también con los sabores, llamadas telefónicas y entrevistas: el gaspacho socialista, la resistencia socialista, un molusco purpúreo (Guerra, 2003: 78-80). Carreño en su análisis del Chile postdictatorial menciona que la pulsión (n)e(u)rótica funciona en los dispositivos de poder de los saberes populares de la disidencia:

En este concepto confluyen las dimensiones estéticas y políticas de la palabra literaria, esto es, una poética, con prácticas surgidas en y alrededor del texto que permiten tanto la inserción como la supervivencia concreta en un campo cultural represivo. (Carreño, 2013: 91)

Por lo tanto, se plantea un *pop* del residuo en el plano de la representación, el *pop* del gusto: „... el sabor del mango en la boca, destilando el trópico crudo, yodado, dulce, el mamoncillo y la almendra ácida machucada en la acera que ahora huele a tierra mojada“ (Guerra, 2016: 76-77). Se entona de este modo la psicodelia latinoamericana „azucarada“ similar a la de un *Sweet Sahumerio* (Soda Stereo, 1992), con elementos del *pop* mestizo-criollo de huellas coloniales en las estructuras rizomáticas (marítimas) de la literatura, del cine y de la música, para

construir una identidad esquizofrénica del sujeto (g)local afrocubano, considerar así otra dimensión de las gramáticas culturales, de género:

Ella juega en el sillón./ está descalza/ algo sobrenatural/ la desplaza./ Tiene forma de espiral/ quién lo sabe./ aguas silenciosas/ cubren su alma./ Poesía circular/ pez espada/ puedo verla de perfil/ ondulándose en el mar./ Como algas en el mar./ como algas en el mar./ Como algas en el mar. (Soda Stereo, 1992)

El ritornelo como figura arremolinada construye la estructura circular de la novela *Negra* (2013), por otra parte, el sujeto „sabrosamente“ negro/*noir* se estructura en su identidad marítima a través del espacio urbano porteño (Habana y Marsella) por lo tanto la construcción de textualidades y de estas figuras populares denuncia la inmigración, el turismo sexual barrial y del sujeto latinoamericano en tierras *no-nostras*.

IV. Deseos, reciclados: Reflexiones finales

La araña le dijo a sus hijos: cuando ustedes comiencen a conocer la vida yo moriré.
Otrupo-Daño-Brujería-Vida-Enfermedad-Trampa

(Guerra, 2003: 312)

En “Daños” de Wendy Guerra se hace relación a elementos populares de saberes subalternos en torno a la muerte (araña, sujeta a la sexualidad y a la muerte del sujeto en el *otro*), el desenlace de la novela *Negra* (2003) en el que la protagonista narra un trágico destino acuchillada en la calle tras una pelea entre sus dos amantes. Este motivo se entreteteje con el motivo de *Carne Trémula* (1997).

Tánatos, como figura del corte de la vida, prepara en las novelas de Wendy Guerra el manto/tela/ texto de la muerte como una „... máquina cósmica de desterritorialización, de renovación y producción de nuevos ritornelos, de nuevas formas de organización de vidas“ (Navarro, 2001: 210). El ritornelo en este caso es una figura musical que se entona junto con los dos capítulos en *Negra*, por una parte: „Adiós Cuba“ y la pauta, Danza de Ignacio Cervantes (fragmento); por otra: „Volver a Cuba“ y la pauta, Danza de Ernán López-Nussa (fragmento). Melodías populares ensambladas con saberes y refranes populares, en tanto galletas de fortuna: „Para hacer daño“, „Para hacerle daño a una persona“, „Para enfermar a una persona“, „Para matar“ (Guerra, 2003: 313).

La desterritorialización de motivos *underground* polemizados en la cultura *pop* y almodovariana se realiza a través de mecanismos similarmente compuestos que en el film, el camuflaje. Las figuras rozan temáticas de bordes: la orfrandad del sujeto contemporáneo, la bisexualidad, el racismo, la política, el

miedo y la intimidad con el enemigo; de igual modo, el tópico urbano moldeado almodovarianamente como un cuerpo abyecto, erótico y sexualizado, de represión, de la ambigüedad en la que se entonan ecos de un diálogo con Europa y de su influencia en la generación de Pedro Almodóvar como receptores de productos culturales postdictatoriales.

En *Domingo de Revolución* (2016) se desterritorializan los sabores europeos con objeto de darles sabor folk-étnico, por ejemplo, con el gazpacho cubano, sabores que entonan un *kitsch tropical* desde lo doméstico, a partir de la mesa:⁴

Intentaba preparar un gazpacho a lo cubano (con lo poco que hay): melón, cebollas, ajíes dulces, pan viejo, tres ajos pequeños que hacen uno grande, vinagre, aceite de trufas que traigo de contrabando en mi maleta, sal, pimienta, siete tomates que el sol no ha logrado quemar

4 Cabe destacar el neobarroco de Severo Sarduy en *Poesía* y el festín de „Décimas“ con los diversos sabores y festines de mesa a modo de intertextualidad, en „Corona de Frutas“, en „Mango“: „Se formó el arroz con mango,/ rey de la gastronomía...“ (Sarduy, 2007: 158). En „Piña“: „Puse una piña pelona/ sobre tres naranjas chinas,/ y le añadí en las esquinas/ la guayaba sabrosa.“ (Sarduy, 2007: 159).

o el calor aún no ha podrido; y en el instante en que apretaba el botón para mezclarlo todo con mi batidora rusa... se va la luz. (Guerra, 2016: 78)

En este caso se muestra un sujeto ciclotímico que bordea la neurosis, huracanes, ritmos coléricos, un sujeto sometido a censura y a interrogatorios en un sistema socialista pero represivo (Guerra, 2016: 98). Protagonistas que delatan el fenómeno político-social del *jinetismo* (de *jinete* en femenino y masculino, de montar), una obligada prostitución en el paisaje del *periodo especial* durante 1990, luego un *jinetismo* del turismo internacional y de los traslados hacia el extranjero en el programa de la apertura económica de Cuba (Hattinger, 2014: 48-49). Cleo es una figura en exilio, y en esa condena, muestra una escritura de lo doméstico sublimamente étnica siendo un reconcimiento a la Madre (una *fémica sacra*), al origen de todos los discursos así como también una respuesta a un sistema patriarcal, viril y dictatorial, travestida utópicamente de socialismo.

Referencias bibliográficas

- ALMODÓVAR, Pedro (2004): *La Mala Educación*. Madrid: Colección Espiral.
- BÁEZ, Rolando (2015): *Virgenes, mártires y santas mujeres: Las imágenes religiosas en la cultura visual chilena*. Santiago: Museo de la Merced, Ograma.
- CAISSO, Claudia (2013): “Notas sobre El Caribe en las poéticas del acriollamiento de Édouard Glissant y Eduard Kamau Brathwaite”, en: *Perifasis*, Vol. 4, Nr. 8. Bogotá, julio - diciembre, 140, pp. 104-119.
- CARGGIOLIS Abarza, Cynthia (2017): „Muñequita porteña: El imaginario femenino del tango en la obra de Silvina Ocampo“, en: *Cuadernos del Hipógrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, Número 8, pp. 257-264.
- CARREÑO Bolívar, Rubi (2013): *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio.
- DELEUZE, Gilles (2016): *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- ELTIT, Diamela (1991): *Vaca sagrada*. Santiago: Planeta/Ariel.
- _____ (2000): *Emergencias*. Santiago: Planeta/Ariel.
- _____ (2010): *Impuesto a la carne*. Santiago: Planeta.
- FOUCAULT, Michel (2008): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GILLIAN, Lesley (2003): *Kitsch Deluxe*. London: Octopus.
- GUERRA, Lucía (2011): “Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad”, en: *Aisthesis*, Nr. 50, pp. 158-172.
- GUERRA, Wendy (2013): *Negra*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016): *Domingo de Revolución*. Barcelona: Anagrama.
- HALL, Stuart; Gay, Paul du (2011): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HATTINGER, Verena (2014): *¿Desigualdad Socialista? Hacia una multidimensionalidad de una desigualdad social en Cuba. (la traducción del título original en alemán es mía: ¿Desigualdad Socialista? Zur Multidimensionalität sozialer Ungleichheit in Kuba)*. Wien/ Berlín: LIT.

- MADRIZ Flores, Kathy (2013): "Las dos caras del "kitsch": arte del mentir o de la mentira artística", en: *Revistas de Lenguas Modernas*, nr. 18, pp. 399-410.
- MUÑOZ, José Esteban (1999): *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- MUÑOZ, Jorge Esteban (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/ London: New York University Press.
- NAVARRO Casabona, Alberto (2001): *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant.
- SANTOS, Lidia (2001): *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
- SARDUY, Severo (2007): *Poesía. Obras I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SODA STEREO (1992): *Dynamo*. Chile: Sony.
- STRAUSS, Frédéric (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Verona: Ed. Akal.
- TABUENCA Bengoa, María (2011): "El 'Leit Motiv' de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la catelística de su obra", en: *Index.Comunicación*, número 1, 2011, pp. 89-144.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Nº76 Enero-Junio 2018

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en Junio de 2018, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve