

Rafael Lemus

Revolución y disenso: la doble política de *Pobrecito poeta que era yo.....* (1976)

de Roque Dalton

The Graduate Center, City University of New York, EE.UU.

lemusfalcon@yahoo.com

Artists always do their work not only for their own time
but also for art archives –for the future in which the artist’s work remains present. [...]

Art, as it functioned in modernity and still functions in our time,
does not disappear after its work is done.

Rather, the artwork remains present in the future.

And it is precisely this anticipated future presence of art
that guarantees its influence on the future, its chance to shape the future.

Politics shapes the future by its own disappearance.

Art shapes the future by its own prolonged presence.

Boris Groys, “Art Workers: Between Utopia and the Archive”

I

Es ya casi un lugar común pensar los años sesenta y setenta en América Latina como un objeto de estudio autónomo, como un periodo aparte, en cierto sentido desprendido del pasado y el futuro entre los que se localiza y dueño de una lógica propia. No es extraño escuchar, lo mismo en estudios académicos que en declaraciones o discursos políticos, que el lapso de tiempo comprendido entre, digamos, la entrada de los revolucionarios a La Habana en 1959 y el golpe de Estado contra Salvador Allende en 1973 posee un carácter histórico

singular, una suerte de *espíritu* que, en vez de continuar o transformarse, se suspendió repentinamente mientras la historia seguía un curso completamente distinto. La investigadora Claudia Gilman ha hablado, por ejemplo, de una *época*:

El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y sin límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio. (36).

Una vez recortado así ese segmento de tiempo, no es extraño que se le condene en bloque y se declaren suspendidas o, de plano, concluidas sus contiendas ideológicas y estéticas. Como ha observado John Beverley, lo habitual de los años noventa para acá, incluso entre aquellos que en algún momento fueron parte de o simpatizaron con movimientos radicales (Jorge Castañeda y Régis Debray, por ejemplo), es reprobar sin matices el radicalismo de aquellos años y, todavía con mayor tesón, la vía de la lucha armada por la que optaron en aquella “época”, y en Centroamérica hasta bien entrados los años ochenta, no pocos grupos. Una de las tácticas más empleadas para condenar ese periodo y declarar irremediablemente muertas sus prácticas e ilusiones, advierte Beverley, es vincularlo con una suerte de adolescencia pasajera (“a generous and brave adolescence, but also one prone to excess, error, irresponsibility, and moral anarchy”, 99) que desembocaría más tarde, y en teoría, en una adulta edad neoliberal. Otra estrategia es considerar el radicalismo de aquellos años sencillamente un *error*, el resultado de una interpretación equivocada, “ideológica”, de la realidad. Ejemplo de ello es la lectura que el politólogo francés Yvon Grenier ha hecho del periodo, según la cual el “radicalismo violento” no surgió en América Latina como último recurso, desde abajo y a causa de la miseria y el autoritarismo político, sino que ya “estaba allí primero, antes que nada”, y fue promovido e impuesto por “sectores privilegiados de la sociedad” que impusieron su *errada* ideología a la realidad social. De uno u otro modo, ya sea que se considere esa “época” un periodo de inmadurez o simple y llanamente una equivocación, la conclusión es la misma: se superó la adolescencia, se reparó el error, y el *espíritu* radical de los años sesenta y setenta está definitivamente muerto.

Así como se condena el radicalismo político de aquellos años, también se acostumbra censurar y considerar superadas las teorías políticas que acompañaron, animaron o racionalizaron aquellas batallas. Como ha notado Bruno Bosteels, muchas obras teóricas fundamentales de aquellos años –desde manuales de divulgación marxista hasta tratados sobre la acción guerrillera– lucen hoy más bien obsoletas y más aún:

in the eyes of the not-so-silent majority [... they] have become things of the past. In the best of all scenarios, they simply constitute an object for nostalgic or academic commemorations; in the worst, they stand accused in the world-historical tribunal of crimes against humanity (1).

En cierto sentido es como si, debido a los golpes de Estado y a los agresivos procesos de liberalización económica que sacudieron al subcontinente, la memoria se hubiera interrumpido y aquellos libros hubieran quedado encapsulados en el pasado, enterrados en su propia época, a la manera de esos textos científicos irremediablemente anulados por los nuevos descubrimientos científicos.

No pocas obras literarias escritas durante aquellos años descansan, al lado de los manuales marxistas y guerrilleros, en los polvosos estantes de las librerías de viejo: novelas vanguardistas, obras realistas-socialistas, testimonios y relatos más o menos dictados por el partido o la célula guerrillera. Intensa y deliberadamente asociadas a las luchas políticas del momento, esas obras parecerían haberse eclipsado junto con el contexto en que fueron enunciadas. Escritas (como decía Roland Barthes a propósito de las obras de Bertolt Brecht) menos para la posteridad que para lectores *concernidos* (ver *Ensayos* 110), parecerían no ser enteramente legibles en el presente. ¿Cuál es hoy el estatuto de esas obras? ¿Qué significan en el presente? ¿Se les puede leer una vez que ha desaparecido la configuración socioeconómica que pretendían transformar? ¿Es posible rescatarlas de los estantes de las librerías de viejo y atenderlas no como piezas históricas, legibles solo si se reconstruye el contexto en que fueron creadas, sino como obras vigentes, actuales, capaces de significar aquí y ahora? Según Bosteels, es posible: es posible, y tal vez sea necesario, volver a esas obras no para insertarlas “into a nostalgic re-objectification of the past, but rather to reactivate their silent and untapped resources for the sake of a critique of the present” (22).

Este trabajo pretende resistir el hábito crítico de considerar los años sesenta y setenta como una época aparte, ajena al presente, y sus obras literarias como piezas obsoletas, mudas para el público contemporáneo. Dicho con más precisión: pretende reivindicar la novela *Pobrecito poeta que era yo.....* del escritor salvadoreño Roque Dalton, escrita a partir de 1965 y publicada en 1976, como una obra que, aunque intensamente asociada a la coyuntura política y el horizonte ideológico de aquellos años, aún *hace política* en el presente. Para ello se propone leer dos veces, o desde dos perspectivas distintas, la novela: primero, inmanentemente, dentro de su espacio y momento de enunciación, como una obra vinculada a un paradigma estético y político particular, el del compromiso y la revolución a la que servía; después, anacrónicamente, como una obra que, leída a partir de la actual configuración neoliberal, continúa haciendo política, ya no de modo revolucionario sino de otra manera, como disenso.

II

Nacido en San Salvador en 1935, Roque Dalton publicó su primer libro, el poemario *Dos puñados de tierra*, en 1955, el mismo año en que Fidel Castro y Ernesto Guevara se conocían en la ciudad de México, y entregó el último a imprenta, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, en 1975, unos meses antes de morir en la clandestinidad guerrillera. Entre una fecha y otra se extendió uno de los periodos políticos más intensos y radicales de El Salvador, de Centroamérica y, en general, de toda América Latina. Se sabe bien: la victoria de los revolucionarios cubanos encendió y propagó a lo largo de todo el subcontinente la idea de que la revolución era inminente e inevitable en todas partes. También se sabe: de la mano de esa idea corrió por toda América Latina la teoría del foco guerrillero, cuyo argumento central sostenía que no era necesario esperar a que se consolidaran las “condiciones objetivas” para el estallido de la revolución dado que una pequeña vanguardia –acaso conformada por jóvenes universitarios, intelectuales– podía provocarla y dirigirla.

Previsiblemente, la función *intelectual* no quedó al margen de esos procesos y fue puesta a examen y, finalmente, reconfigurada. Ya que se planteaba que las sociedades

latinoamericanas estaban irremediablemente escindidas entre fuerzas revolucionarias y contrarrevolucionarias, la figura del *intelectual nacional* (una de cuyas tareas era elaborar relatos identitarios que simulaban incluir a todos los sujetos de una nación) se volvía automáticamente obsoleta. Lo mismo sucedía con la figura del *literato* que había irrumpido en el subcontinente a partir del modernismo, ese hombre de letras que aseguraba estar y escribir al margen de todo conflicto social: sencillamente no podía sobrevivir en un espacio definido por el antagonismo y donde toda práctica cultural, se advertía, se situaba a favor o en contra de la revolución. Incluso, en ese entorno de creciente radicalización, la “noción de *compromiso* que había operado como una consigna ambigua” (Gilman 371) para numerosos escritores durante tanto tiempo fue también de pronto insuficiente; ya no se trataba de “simpatizar” imprecisamente con “los pobres”, el “pueblo” o las “causas populares” sino de tomar partido y, en caso de inscribirse del lado de la revolución, “convertirse en uno de los principales agentes de la transformación radical de la sociedad” (59).

Aun entre los escritores que tomaron el partido de la revolución persistieron las diferencias y, en momentos álgidos, el conflicto. Empleando los términos de Gilman, es posible argumentar, un tanto esquemáticamente, que eran dos las filas de los escritores revolucionarios: por un lado, los intelectuales “críticos”, quienes creían en el poder de la literatura vanguardista para transformar, por sus propios medios, la realidad y distinguían, por lo mismo, entre sus compromisos políticos y estéticos; por el otro, los intelectuales “antiintelectuales”, quienes, “como resultado de su radicalismo ideológico y del crecimiento del valor de la política y sus lógicas de eficacia e instrumentalidad” (30), sostenían que la literatura solo podía ser revolucionaria si sacrificaba su autonomía y se ponía al servicio de la organización política.

A primera vista, Roque Dalton es el prototipo del segundo tipo de escritor: el intelectual antiintelectual, el poeta guerrillero. En principio, su biografía contiene todos los elementos necesarios para construir una hagiografía revolucionaria: Dalton se afilia al Partido Comunista salvadoreño a los 18 años de edad; abandona la carrera de derecho, y con ello la posibilidad de una vida burguesa más o menos ordinaria, y se dedica de tiempo completo a la escritura y la militancia política; viaja a Moscú; se exilia en Praga y La Habana; es

encarcelado por lo menos cuatro veces; escapa legendariamente de su último encierro; en 1974, de vuelta en El Salvador, se une finalmente a la guerrilla, el Ejército Revolucionario del Pueblo, y es asesinado un año más tarde, a los 39 años de edad. Asimismo, entre sus páginas pueden encontrarse ensayos dictados por el marxismo-leninismo más dogmático y poemas que, como apunta Alberto Julián Pérez, no están lejos del “realismo socialista propuesto en la década del treinta por el comunismo ruso” (54) y que de pronto replican la más estricta ortodoxia doctrinaria:

Eramos un pueblo pequeño y nuestro presidente
Ho Chi Minh,
discípulo de Marx y de Lenin,
nos enseñó cómo ir de lo pequeño a lo grande.

Primero vino el Partido, el cerebro y el corazón de
la lucha.

El partido de la clase obrera
que fue a hacer su labor en el mar de la población
campesina.

[...]

En ese movimiento organizativo ascendente
creció el partido, se fortalecieron las fuerzas armadas
se multiplicaron las organizaciones de masas
y surgió el Frente Unico.

(“Hablan los muertos de Vietnam”, *Un libro* 127).

Pero así como es fácil levantar esa imagen del poeta guerrillero, también es sencillo derruirla. Hay en la propia biografía de Dalton elementos que revelan no tanto a un guerrillero ejemplar, absorbido por la causa, como a un militante más bien irregular, de pronto

indisciplinado y heterodoxo. En 1967, por ejemplo, Dalton abandona el Partido Comunista salvadoreño, debido a “desavenencias ideológicas”, y tres años más tarde es obligado a renunciar como miembro del Consejo Editorial de Casa de las Américas, esta vez debido a fricciones con Roberto Fernández Retamar y otros funcionarios de la burocracia cultural cubana. Más significativo: Dalton muere, en efecto, en la clandestinidad, mientras forma parte de la guerrilla, pero no a manos del ejército o de la policía sino de la guerrilla misma, cuyos dirigentes lo acusan, injusta, deleznablemente, de ser agente de la CIA. Con ese mismo propósito, desmontar aquella imagen del guerrillero poeta, podría traerse a cuento la ironía que caracteriza a buena parte de su producción poética, poco común entre los cantores de la revolución, o algunos de los poemas autobiográficos de *Un libro levemente odioso*, en los que Dalton, en vez de reservarse para sí mismo sus observaciones críticas, expone, con sorna, sus conflictos con el Partido:

A mí me expulsaron del Partido Comunista
mucho antes de que me excomulgaran
en la Iglesia Católica.

Eso no es nada:
a mí me excomulgaron en la Iglesia Católica
después de que me expulsaron del Partido Comunista.

¡Puah!

A mí me expulsaron del Partido Comunista
porque me excomulgaron en la Iglesia Católica.

(“Católicos y comunistas en América Latina: algunos aspectos actuales del problema” 84)

De esta forma, al lado del Roque Dalton que afirma que “la única organización pura que / va quedando en el mundo de los hombres / es la guerrilla” (“Taberna”, *Taberna* 172) y que “un buen escritor en una guerrilla está más cerca de todo lo que significa la lucha por el futuro” (cit. En Rama 183), hay otro que no termina de entregarse a esa organización, que

sostiene que “El poeta debe ser fundamentalmente fiel con la poesía, con la belleza” (“Poesía” 174) y que se obstina en manifestar la autonomía de la literatura, tan vilipendiada por aquellos que, como Manlio Argueta, su compañero en la Generación Comprometida, abogaban ya no por una literatura comprometida sino partidista. Escribe Dalton:

[tengo] una responsabilidad ante la lucha de los hombres. Mas esta responsabilidad la cumplo principalmente en el trabajo específico de Partido, en las acciones concretas de la revolución. Mi poesía, además de salvar esa responsabilidad con sus medios particulares, persigue otros fines, se convierte en otra cosa diferente a un mero instrumento ético, desde que la fuerza de la imaginación, entre otras cosas, interviene. (“Poesía” 172-173).

Al final no hay uno sino dos Roque Dalton: el poeta guerrillero, que subordina la escritura a la militancia, y el poeta a secas, que afirma una y otra vez la autonomía de la práctica literaria. Esa es, de algún modo, la contradicción que advierte Patricia Alvarenga Venutolo: está, por una parte, “el autor que se propone mostrar la validez de una teorización ya construida” (209) y, por otra, “el autor que explora en el mundo relacional la posibilidad de libertad del ser humano” (209). Dicho de otra manera: hay en la obra de Dalton “dos registros escriturales, uno de ellos al servicio de la teorización marxista-leninista de su época y otro que expresa su experiencia vital” (186). Hay también dos distintas estrategias de *self-fashioning*: allá, la de un escritor que se representa a sí mismo como un militante marxista dispuesto a sacrificarlo todo, incluso la literatura, en nombre de la causa revolucionaria; acá, la de un escritor que no rehúye a la autobiografía, coquetea con el estereotipo del poeta bohemio y romántico e incluso, como ha demostrado Roger Atwood, altera la biografía de su padre, un supuesto bandido, para exagerar su propia marginalidad.

III

Esas dos discursividades y subjetividades –“irreconciliables” según Alvarenga (203)– coinciden en la que es, sin duda, la obra narrativa más importante de Dalton: *Pobrecito poeta que era yo...* Publicada póstumamente, pocos meses después del asesinato de su autor, esta

novela reúne en su interior las dos modalidades de escritura comprometida que se acostumbraban entonces: por una parte, en el severo retrato que ofrece de los escritores e intelectuales salvadoreños parece suscribir ese discurso antiintelectualista que Gilman ha identificado en muchas obras de la generación y que plantea, esquemáticamente, que la literatura no es sino superestructura y que, para incidir en el mundo, debe incorporarse al aparato estatal o la lucha partidista; por la otra, en su experimentalismo formal y verbal parecería adherirse más bien al discurso vanguardista que sostenía, por el contrario, que la literatura podía hacer en el papel, y por sus medios, lo que la vanguardia política hacía en el terreno –destruir las formas burguesas, crear nuevas formas de comunidad–.

Pobrecito poeta que era yo... ocupa un sitio destacado en la bibliografía de Dalton. Es, en principio, la única de sus obras que le llevó varios años de escritura (según Eraclio Zepeda, empezó a escribirla en 1965 durante su estancia en Praga, y algunos manuscritos de versiones previas circularon en El Salvador años antes de su publicación). Es, también, su apuesta formal más extrema, una obra de tal complejidad estructural, verbal y anecdótica que es difícil ofrecer una sinopsis convincente de sus casi quinientas páginas. Son cinco los capítulos en que se divide la obra, además de un “Prólogo general” y un “Intermezzo apendicular” situados, como sus títulos ya lo indican, al principio y la mitad de la novela. El primero de los capítulos, “Álvaro y Arturo”, sigue a los dos personajes homónimos, un joven cuentista salvadoreño y un estudiante de derecho en la Universidad de El Salvador, respectivamente. El segundo relata fragmentos de la infancia y juventud de Roberto, un joven poeta que, luego de haber visitado La Habana, tiene plena confianza en la revolución socialista. Mario, el protagonista del cuarto capítulo, medita obsesivamente en su diario sobre las tensas relaciones entre la literatura y la política, mientras que José, el personaje principal del quinto y último apartado, una suerte de alter-ego del Roque Dalton de los últimos años, representa de algún modo al poeta ya en acción: se ha sumado a la lucha armada, ha sido detenido, se ha escapado más de una vez de la prisión.

Como puede desprenderse de la apretada sinopsis, los personajes que atraviesan *Pobrecito poeta que era yo...* no son obreros ni campesinos ni heroicos guerrilleros, como sugerían los manuales del realismo socialista; son jóvenes pequeñoburgueses que van y

vienen de la literatura a la militancia política. También al revés de los dictados de aquellos manuales, no refiere anécdotas de explotación y desobediencia sino los encuentros y desencuentros, las fiestas, las cuitas amorosas, las conversaciones circulares de estos jóvenes, un poco a la manera de Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (1970) o, más recientemente, de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* (1998). Una y otra vez se pone en discurso, más que en escena (son muchos los diálogos y monólogos y es muy poca la acción), el mismo conflicto: las relaciones entre literatura y militancia. Una y otra vez los personajes discuten la función social de la literatura en un país como El Salvador y una y otra vez se cuele, en sus discusiones, esa “conciencia culpable” (7) que Jean Franco detectó entre los intelectuales de la época. De pronto, el retrato que Dalton ofrece de algunos personajes (Álvaro y Arturo, sobre todo) es más bien crítico y parece tener como objetivo principal revelar la distancia entre los ideales políticos y la vida pequeñoburguesa de esos escritores, así como su separación con respecto al resto de los salvadoreños. Otras veces la novela expone, en boca de algunos personajes, la necesidad y urgencia de que los escritores se “proletaricen” y se sumen, de lleno, a la actividad política, deslizándose la idea de que la mera práctica de la literatura no es suficiente.

A lo largo de la obra se representa, también, la disyuntiva autonomía/heteronomía, literatura vanguardista/instrumentalización de la literatura, ya planteada. ¿Debe la literatura mantenerse aparte del partido y la guerrilla, y hacer política con sus propios medios, o debe ponerse al servicio de esas instancias e incluso disolverse en ellas? Por momentos se afirma lo primero, como cuando Mario confiesa que “el compromiso que yo amo es el más espléndido ejercicio de la libertad” (288). Por momentos se sugiere lo segundo, como cuando una voz en el tercer capítulo (“Todos”) advierte que “los escritores debemos estar en la primera fila de la lucha para enseñar al pueblo a vivir la vida intensamente” (191). La respuesta más enfática a la cuestión no la ofrece, sin embargo, ningún personaje sino la novela misma, cuya forma experimental es una resuelta apuesta por la autonomía de la literatura. Ya la primera frase del primer apartado (“Prólogo y teoría general”) anticipa la factura experimental de toda la novela: “Hombre joven, ligera (es un decir) mente sofocado por el calor de la calle (este país es un viejo incendio, etc.)” (11). Las páginas que siguen no mitigan la sensación de extrañeza

que provocan esas primeras líneas, constantemente interrumpidas por digresiones y acotaciones entre paréntesis. Por el contrario, presentan nuevos desafíos formales y, como ha visto Ileana Rodríguez, cada capítulo echa mano de distintos modos narrativos: el diálogo (“Arturo y Álvaro”), el monólogo (“Roberto” y “José”), el diario (“Mario”), la conversación (“Todos”), el documento, el periodismo, la poesía, la crítica literaria (ver 59). Adicionalmente, ningún tono o estilo termina de afianzarse a lo largo de la obra –como si se quisiera evitar a toda costa que el lector entrara en ritmo y leyera mecánicamente el texto–, y ni siquiera acaba de consolidarse un campo semántico más o menos coherente, en buena medida porque la novela mezcla distintos registros lingüísticos (hablas populares, jerga militante, pasajes líricos). En algunos fragmentos la prosa ignora o altera la puntuación, como si registrara cierta oralidad sin modificarla (“Perdón eee perdóneme compañero no quise alzarle la voz momentáneamente no estaba escuchando eee cosas de poeta jj-e-jé usted sabe cómo es eso querría repetirme la pregunta por favor”, 134), y en otros se resiste a significar y se ofrece como un mero artefacto visual o fonético:

Chiches chagüitosas, chanchas chambristas. ¿Chulonas chulas?: cheras chapudas, cholotanas, chentinas, chazanas. Chingalagalera chapupienta: chas-gracias, chivirdutas, chernudas, chachas. Chucoatol: chiquitín chirajoso, chiriento. (112).

La factura experimental no supone que la obra pretenda sustraerse de la lucha política y recogerse sobre sí misma, como si se tratara de una pieza emblemática de la práctica del arte por el arte. Justo lo contrario: el vanguardismo de *Pobrecito poeta que era yo...* es su política, su manera de hacer política, su forma de intervenir y colaborar radicalmente en la lucha revolucionaria que tenía lugar entonces. Los escritores vanguardistas de la “época” no insistían en sus hábitos experimentales e iconoclastas para desprender la literatura de la política sino para hacer política, y política radical, en la página misma; para derruir las convenciones de la novela burguesa; para descolocar y activar al lector; para fundar en el acto un nuevo pacto de legibilidad entre el autor y los lectores; en suma, para llevar a cabo la revolución.

IV

El escenario en que se lee hoy *Pobrecito poeta que era yo...* es radicalmente distinto al escenario en que esta novela fue escrita: los procesos de globalización y liberalización económica que se aceleraron pocos años después de la muerte de Dalton transformaron drásticamente la configuración socioeconómica de América Latina y, en el camino, redefinieron el espacio y la función de la cultura. El avance y final triunfo del neoliberalismo¹ arrastró consigo, además de graves secuelas económicas, un discurso, muy pronto hegemónico, que anunciaba el fin de la política, al menos de esa política radical que practicaban Dalton y muchos otros escritores de su generación.

We are said –escribió Jaques Rancière desde 1992– to be living through the end of political divisions, of social antagonisms and utopian projects, entering into an age of common productive effort and free circulation, of national consensus and international competition. (3).

En otras palabras: el combativo paradigma dominante de los años sesenta y setenta –que afirmaba, entre otras cosas, la irresolubilidad del conflicto social a través de la deliberación y la necesidad e inminencia de la revolución– fue sustituido por un discurso, en apariencia conciliador, que anunciaba el arribo de una época post-ideológica en la que la política ya no era más “el arte de hacer avanzar las energías del mundo” (Rancière 8) sino de administrar el orden prevaleciente y en la que las prácticas culturales, en vez de facilitar y acompañar el proceso revolucionario, tenían la tarea de entretener o, en el mejor de los casos, de criticar el orden neoliberal.

¿De qué manera leer hoy, entonces, *Pobrecito poeta que era yo...*? ¿Cuál es el estatuto de esta novela una vez que el paradigma bajo el cual fue escrita colapsó? ¿Es un objeto ya caduco, una reliquia de otra “época” que hizo política entonces y hoy descansa apagada, desactivada, o es una obra capaz de encenderse en el presente y hacer política aquí y ahora? La tesis de este ensayo es que, leída hoy, como una vieja novela recién desenterrada,

¹ “in the first instance a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade” (Harvey 7).

Pobrecito poeta que era yo... es una obra viva que todavía hace política. No como la hizo entonces, asociada al ideal de la vanguardia y la revolución, sino de otro modo, a la manera de las obras contemporáneas críticas: ofreciéndose como disenso. Sucede que, como resultado de los procesos de globalización y liberalización económica, el espacio cultural se transformó y las obras artísticas y literarias adquirieron una nueva función política, encontraron una nueva forma de hacer política. Atrás quedó aquel modelo crítico que aseguraba que las obras funcionaban, principalmente, dentro del marco del Estado nacional y que, un momento después de asegurar que toda nación estaba marcada por el antagonismo entre grupos dominantes y subalternos, colocaba las obras literarias en uno u otro bando. En el nuevo paradigma ya no es la nación sino la configuración global, el sistema-mundo, el marco dentro del cual se trabaja y el adversario ya no son tanto las élites nacionales como una instancia más difusa e inasible: no el Estado ni una clase social particular sino una suerte de imperio sin centro visible que predomina en todas partes y amenaza con volver todo mercancía. Dicho en otros términos: el adversario es ahora una difusa configuración económica que, en el ámbito cultural y político, se obstina en imponer un “consenso democrático” que, entre otras cosas, postula el fin de la historia y de los antagonismos ideológicos, privilegia una lógica tecnocrática y prescribe que todo desacuerdo debe ser resuelto dentro del marco institucional y jurídico ya instituido. Es justo ahí, dentro de ese marco y frente a ese nuevo adversario, que las obras literarias encuentran una nueva tarea política: ya no servir a la revolución sino resistirse a la mercantilización de todas y cada una de las cosas, sabotear el consenso, ofrecerse una y otra vez como disenso.

El disenso de *Pobrecito poeta que era yo...* opera en, por lo menos, tres planos. En primer lugar, se resiste al dominio del mercado al subrayar su autonomía literaria, su especificidad, y diferenciarse de ese modo del resto de las mercancías que circulan en el presente. Si lo que distingue al mercado neoliberal es, entre otras cosas, la incesante producción de mercancías ligeras y homogéneas capaces de viajar rápidamente de un consumidor a otro, entonces una de las estrategias de resistencia de las obras literarias es acentuar su anómala materialidad –su densidad formal, su opacidad verbal, su multiplicidad de significados, su imposibilidad de ser consumida fácilmente y de una vez para siempre–. En

este sentido, la novela de Dalton es ejemplar: su factura experimental la dota de una textura muy distinta a la que acostumbran las obras literarias maquiladas hoy por las corporaciones editoriales, además de que dificulta su propia mercantilización.

En segundo lugar, se opone a la consecución del consenso neoliberal al adherirse a una ideología absolutamente distinta, en teoría ya superada y sin embargo aún presente en las páginas de esta obra. Escrita a lo largo de los años sesenta y setenta, la novela guarda entre sus tapas espacios, voces y cuerpos de aquellos años, registros de conversaciones y prácticas íntimamente vinculadas al ideal de la revolución. Aunque la mera exposición de esos elementos no es suficiente para encender de nuevo aquel paradigma, sí basta para mostrar la artificialidad y contingencia del paradigma actual, que suele presentarse como un estado natural y ya el único posible.

En tercer y último lugar, *Pobrecito poeta que era yo...* interpela al público de modo distinto al de las mercancías –no como consumidores sino como iguales, como creadores, como coautores de la obra–. A propósito de esto, y empleando una dicotomía acuñada por Roland Barthes a finales de los años setenta, podría afirmarse que esta novela, debido a sus características formales, no es un texto de placer (“el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura y está ligado a una práctica confortable de la lectura”, *El placer* 25) sino de *goce*:

el que pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (25).

Es decir: en vez de consentir a los hombres y mujeres que se cruzan con sus páginas, intenta provocarlos y desorientarlos; en lugar de reafirmarlos como sujetos sociales ya definitivamente constituidos, ofrece una experiencia potencialmente desestabilizadora que podría interrumpir la inercia de la reproducción social y contribuir a que esos lectores, una vez descolocados, se constituyan en nuevos sujetos políticos. Nuevos sujetos políticos: no necesariamente al servicio de la revolución, pero decididamente en contra de ese consenso que asegura que vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Bibliografía

- Atwood, Roger. "Gringo iracundo. Roque Dalton and his Father". *Latin American Research Review* 46.1 (2011): 126-149.
- Alvarenga Venutolo, Patricia. "El sujeto revolucionario en Roque Dalton". *Cuadernos Inter-cambio* 9.10 (2012): 183-201.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Beverley, John. *Latinamericanism after 9/11*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. Nueva York: Verso, 2012.
- Dalton, Roque. *Taberna y otros poemas*. La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- Dalton, Roque. *Pobrecito poeta que era yo...* San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1976.
- Dalton, Roque. *Un libro rojo para Lenin*. San Salvador: UCA Editores, 2001.
- Dalton, Roque. *Un libro levemente odioso*. San Salvador: UCA Editores, 2005.
- Dalton, Roque. "Poesía y militancia en la América Latina". *Materiales de la revista Casa de las Américas de / sobre Roque Dalton*. Eds. Aurelio Alonso y Sandra Valmaña Lastres. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010. 169-179.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sergio Pitol. México: Grijalbo, 1985.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Grenier, Yvon. "Los olvidados: insurgentes e insurgencias". *Letras Libres* 9 (1999): 14-20.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Pérez, Alberto Julián. "Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica". *Hispania* 75-1 (1992): 50-59.
- Rama, Ángel. "Roque Dalton asesinado". *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*. Ed. Magdalena Quijano. La Habana: Casa de las Américas, 1986. 181-191.
- Ranciére, Jacques. *On the Shores of Politics*. Nueva York: Verso, 1995.
- Rodríguez, Ileana. "El texto literario como expresión mestizo-creole: In memoriam". *Casa de las Américas* 126 (1981): 56-62.