

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Number 85

*Providence College Centennial (1917-2017):  
Literatura Latinoamericana y Lectura Global*

---

Article 44

2017

***INTI* Número 85-86**

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

## Citas recomendadas

(April 2017) "*INTI* Número 85-86," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 85, Article 44.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/44>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).



# INTI

## Revista de Literatura Hispánica

PROVIDENCE COLLEGE CENTENNIAL (1917-2017)

LITERATURA LATINOAMERICANA Y LECTURA GLOBAL



Fray Bartolomé de las Casas, O.P. (1484, Sevilla, 1566, Madrid)



# **INTI**

## **REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA**

### **DIRECTOR-EDITOR**

**Roger B. Carmosino**

*Providence College*

### **COMITÉ EDITORIAL**

**Steven Boldy**, *University of Cambridge*

**Beatriz Colombi**, *Universidad de Buenos Aires*

**Elena del Río Parra**, *Georgia State University*

**Patricia Espinosa H.**, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

**Víctor Fowler**, *Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana*

**Miguel Gomes**, *University of Connecticut, Storrs*

**Susana Haug**, *Universidad de la Habana*

**Pedro Lastra**, *State University of New York, Stony Brook*

**María Rosa Lojo**, *CONICET, Universidad del Salvador, Buenos Aires*

**Vittoria Martinetto**, *Università di Torino*

**Juana Martínez Gómez**, *Universidad Complutense de Madrid*

**Gustavo Nanclares**, *University of Connecticut, Storrs*

**Rafael Olea Franco**, *El Colegio de México*

**Julio Ortega**, *Brown University*

**Luis Pérez-Oramas**, *The Museum of Modern Art, New York*

**Carmen Ruiz Barrionuevo**, *Universidad de Salamanca*

**Mario Toral**, *Academia de Bellas Artes, Instituto de Chile*

### **EDITOR FOR PUBLISHING INFRASTRUCTURES**

**Mark J. Caprio**, *Providence College*

*INTI* is a member of **CELJ**  
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2017 *INTI*  
*Revista de literatura hispánica*  
Roger B. Carmosino, Director-Editor

*INTI* ISSN 0732-6750

# **INTI**

**REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA**

**PROVIDENCE COLLEGE CENTENNIAL (1917-2017)**  
**LITERATURA LATINOAMERICANA Y LECTURA GLOBAL**

**NÚMERO EDITADO POR**

**JULIO ORTEGA**  
Brown University

**ROGER B. CARMOSINO**  
Providence College

**AUSPICIADO POR**  
**Dr. Donald Russell Bailey, Ph.D, Director**  
**PHILLIPS MEMORIAL LIBRARY**  
**PROVIDENCE COLLEGE**

**NÚMEROS 85-86**

**PRIMAVERA-OTOÑO 2017**

## EDITOR'S NOTE

### PROVIDENCE COLLEGE CENTENNIAL

I am delighted to dedicate this special issue of *INTI* to celebrate Providence College's 100th Anniversary.

To observe this historic event I invited Prof. Richard Grace, Rev. John Vidmar, O.P., Rev. David T. Orique, O.P., and Prof. José Cárdenas Bunsen to collaborate in this issue.

In his article on the history of Providence College, Prof. Richard Grace highlights some of the most important events in the College's one hundred years. Rev. John Vidmar, O.P., studies the founding and the early history of the Province of St. Joseph. Rev. David Orique, O.P., and Prof. José Cárdenas Bunsen research the work of Fray Bartolomé de Las Casas, O.P., the illustrious 16th Century Dominican friar, Spanish historian, and social reformer. Fr. Las Casas was the first resident Bishop of Chiapas, Mexico, and the first officially appointed "Protector of the Indians" of the New World.

Providence College has been *INTI's* home for 40 continuous years. I wish to take this opportunity to express my deepest gratitude to the Providence College Community. In particular, I would like to honor the following Presidents, Academic Vice Presidents, members of the administration, faculty, staff, and all my colleagues, for their invaluable support, collaboration, and encouragement throughout the years:

Rev. Thomas Reginald Peterson, O.P., Ph.D. Department of Philosophy. Ninth President of Providence College, (1971-1985).

Rev. John Fabian Cunningham, O.P., Ph.D. Department of Philosophy. Tenth President of Providence College (1985-1994).

Rev. Philip A. Smith, O.P., Ph.D. Department of Philosophy. Eleventh President of Providence College (1994-2005).

Rev. Brian J. Shanley, O.P., Ph.D. Department of Philosophy. Twelfth President of Providence College (2005- Present).

Paul van K. Thomson, Ph.D., Department of English, Vice President for Academic Administration.



Francis P. McKay, Ph.D. Department of Chemistry, Vice President for Academic Administration.

James H. McGovern, Ph.D., Humanities in History, Assistant Vice President for Academic Affairs.

Thomas L. Canavan, Ph.D. Department of English, Vice President for Academic Administration.

Hugh F. Lena, Ph.D. Department of Sociology, Provost & Senior Vice President for Academic Affairs.

William T. Nero, Vice President for Business Affairs.

John K. Primeau, Ph.D. Dept. of Foreign Language Studies, German, Chairperson.

Gilbert R. Cavaco, Ph.D. Dept. of Foreign Language Studies, Portuguese, Chairperson.

Rev. Anthony Jurgelaitis, O.P., Ph.D. Dept. of Foreign Language Studies, Spanish, Chairperson.

Guido Leopizzi, Ph.D., Dept. of Foreign Language Studies, Italian.

Simone Ferguson, Ph.D. Dept. of Foreign Language Studies, French, Chairperson.

Lida Aronne Amestoy, Ph.D. Department of Foreign Language Studies, Spanish.

Rodolfo Privitera, Ph.D. Department of Foreign Language Studies, Spanish.

Gertrude Lynch, Foreign Language Studies, Administrative Assistant.

Kathy Coppola, Foreign Language Studies, Administrative Assistant.

Wendy Coutu, Foreign Language Studies, Administrative Assistant.

Mr. Donald M. Grant, Publisher. Published works by Robert E. Howard and Stephen King, among other special collections.

Rene Fortin, Ph.D., Department of English, Director of Western Civilization Program.

Rodney DellaSanta, Ph.D., Department of English, Director of Honors Program.

Jane Lunin Perel, M.F.A., Department of English, Creative Writing Program, Women's Studies Program.

Chard deNiord, M.F.A., Department of English, Creative Writing Program.

Peter Johnson, Ph.D., Department of English, Founder-Editor of *The Prose Poem*.

J.T. Scanlan, Ph.D., Department of English.

Rev. Cornelius P. Forster O.P., Ph.D. Department of History, Head of the Graduate School.

Donna T. McCaffrey, Ph.D. Department of History, Director of Residence for Women.

Paul F. O'Malley, Ph.D. Department of History.

Raymond Sickinger, Ph.D. Department of History, Chairperson.

Michael Metallo, Ph.D. Department of History.

Richard Grace, Ph.D. Department of History.

Rev. John Vidmar, O.P., Ph.D. Department of History.

Rev. David T. Orique, O.P., Ph.D. Department of History, Director of Latin American Studies.

Alice H. Beckwith, Ph.D. Department of Art and Art History.

Deborah J. Johnson, Ph.D. Department of Art and Art History.

Thomas F. Flaherty, Ph.D., Dean, School of Professional Studies.

Francis T. O'Brien, Ph.D., Department of Economics, Director of the Quirk Institute of Industrial Relations.

Prof. Edwin Peter Palumbo, Department of Economics.

Rev. Edward Cleary, O.P., Ph.D. Department of Political Science, Director of Latin American Studies.

Sister Leslie Ellen Straub, O.P., Ph.D. Department of Sociology, Social Science Director.

Josephine Ruggiero, Ph.D. Department of Sociology.

Donald Russell Bailey, Ph.D. Director, Phillips Memorial Library.

Paul Bazin, Serials Librarian, Phillips Memorial Library.

Christopher Day, Cataloging & Digital Projects Librarian Phillips Memorial Library.

Prof. Mark J. Caprio, Head of Digital Publishing Services, Associate Director, Center for Engaged Learning, Phillips Memorial Library.

Hailie Posey, Digital Publishing Services Coordinator, Phillips Memorial Library.

Chistiane Marie Landry, Commons Digital Publishing Services Specialist, Phillips Memorial Library.

Stephen Mattos, Commons Digital Publishing Services Specialist, Phillips Memorial Library.

Roger B. Carmosino, Ph.D.

Dept. of Foreign Language Studies, Spanish.

Founder, Director-Editor of *INTI, Revista de Literatura Hispánica* (1974 - Present). Department Chair, Director of Latin American Studies.

# ÍNDICE

Editor's Note: Providence College Centennial.....	4
---	---

## PROVIDENCE COLLEGE CENTENNIAL (1917-2017)

RICHARD GRACE: One Hundred Years of <i>Providence</i> : A Brief Note on the History of Providence College.....	12
REV. JOHN VIDMAR, O.P.: Mediterranean Missionaries and their Contribution to the early Province of St. Joseph, 1830-1870.....	22
REV. DAVID ORIQUE, O.P.: Bartolomé de Las Casas (1484-1566): A <i>Brevísima</i> Biographical Sketch.....	32
JOSÉ CÁRDENAS BUNSEN: The Legal Foundations of Las Casas's Warnings on the Destruction of Spain....	52

## DOSSIER: LITERATURA LATINOAMERICANA Y LECTURA GLOBAL

GESINE MÜLLER: El debate sobre literatura mundial y la cuestión editorial: el caso de América Latina .....	72
BENJAMIN LOY: La (in)soportable levedad de la tradición: hacia una lectura latinoamericana de la literatura mundial.....	75
GUSTAVO GUERRERO: Autores latinoamericanos, editores parisinos y públicos globales .....	92
JORGE J. LOCANE: El Premio Herralde de Novela: Literatura Latinoamericana para el mundo y desterritorialización del prestigio.....	100
GESINE MÜLLER: Literatura mundial y la cuestión editorial: procesos de selección en la editorial Suhrkamp.....	113

## ESTUDIOS

PAUL RAOUL MVENGOU CRUZMERINO: Diálogos transatlánticos y críticos entre Latinoamérica y África desde la antropología. México negro y Gabón .....	130
BEATRIZ CRUZ-SOTOMAYOR: Contactos transatlánticos: el exilio español y la cultura editorial en Puerto Rico .....	147
KATHRIN SEIDL: Cultural Border Crossing: The Translation of German Literature in Colombia.....	159



JAIME R. BRENES REYES: Medicine and literature: The Case of Felisberto Hernández.....	173
CINTHYA TORRES: On Poverty and the Representation of the Other in <i>The Hour of the Star</i> by Clarice Lispector.....	193
MARIANO GARCÍA: El yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira .....	204
VALERIA REY DE CASTRO: “Narrar desde la niña que fui”. Configurar subjetividades en <i>La casa de los conejos</i> y <i>El azul de las abejas</i> de Laura Alcoba.....	215
ANDRÉS FERRADA AGUILAR: Paisajes y subjetivación en <i>El jardín de al lado</i> de José Donoso y <i>El gran Gatsby</i> de F. Scott Fitzgerald... ..	236
ÁLVARO CONTRERAS: Apocalipsis y exotismo colonial: sobre Vicente Huidobro.....	259
HANNAH RICE: Carlos Fuentes, <i>Aura</i> y lo femenino eterno.....	273

#### DOSSIER: LINA MERUANE

VITTORIA MARTINETTO: <i>Selfies</i> . Lina Meruane y la poética de la autoficción .....	283
SALVADOR GÓMEZ BARRANCO: El “punto ciego” de la autoficción: vulnerabilidades del yo en <i>Sangre en el ojo</i> de Lina Meruane.....	295
OLIVIA VÁZQUEZ-MEDINA: <i>Sangre en el ojo</i> y las memorias del padecimiento .....	306

#### NOTAS

ÁNGEL GÓMEZ MORENO: Vino de Ribadavia: El primer vino de América .....	321
GUILLERMO BASUTIL: El trazo del yo .....	327
PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA: Paisajes que fluyen: teoría, escritura, vida.....	330
HELENA ARELLANO MAYZ: El estado de sitio .....	338
VICENTE LUIS MORA: La violencia textual y el trauma post-histórico en Diamela Eltit. ....	344
BEATRICE ESTEVE: An Other-worldly Tale. ....	355

## CREACIÓN

JUAN MANUEL ROCA: Poema invadido por Romanos y otros poemas .....	365
ROGER SANTIVÁÑEZ: Asgard & otros poemas.....	369
EDUARDO URIOS-APARISI: África: Imágenes a voces y otros poemas.....	382
EDWIN MURILLO: Sunset Gardens .....	390
FEDERICO VEGAS: Voltaire.....	397
RODOLFO HÄSLER: Diario de la urraca: Poemas .....	402
JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ LEYVA: La flecha negra y otros poemas.....	404
ÁLVARO SALVADOR: Los molinos de tu espíritu .....	422

## RESEÑAS

MARTINA KOPF: Ottmar Ette: <i>TransArea. A Literary History of Globalization</i> . Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016. 364 pp.....	425
ETHEL BARJA: María Auxiliadora Álvarez, <i>Piedro en :U: .</i> Barcelona: Candaya, 2016 .....	429
MIGUEL GOMES: Adalber Salas. <i>Salvoconducto</i> . Valencia, Esp.: Pre-textos, 2015.....	432
MARÍA BELÉN MILLA ALTABÁS: Wiese, Jorge. <i>El mago y el brujo postergado de Jorge Luis Borges</i> . Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2015.....	437
MICHAEL ABEYTA: <i>Homo Ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello</i> por Kristine Vanden Berghe. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas Editores, 2013 .....	444
SANTIAGO VERA: Ethel Barja. <i>Insomnio Vocal</i> . Lima: Alastor, 2016.....	451
MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA: <i>Reindert Dhondt: Carlos Fuentes y el pensamiento barroco</i> . Madrid /Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, 360 pp .....	455
COLABORADORES .....	461

**PROVIDENCE COLLEGE  
CENTENNIAL (1917-2017)**

**ONE HUNDRED YEARS OF PROVIDENCE:  
A BRIEF NOTE ON THE HISTORY OF PROVIDENCE  
COLLEGE**

**Richard Grace**  
Providence College

Eight centuries ago, on 22 December 1216, a new religious order was approved by Pope Honorius III. Its founder, St. Dominic de Guzmán, a Spanish priest, had given direction to the Order of Preachers, as it was to be called, in response to heretical challenges to the Catholic faith in the region of southern France where he was living. The mission of his order of itinerant mendicant friars would be to counteract, by their preaching, the influence of the Albigensians.

Seven hundred years later, the Order of Preachers would be authorized by Pope Benedict XV to establish a college for young men in Providence, Rhode Island, in the northeastern region of the United States. The intention this time was not to combat heresy but to create an educational environment that would encourage the intellectual growth of the local Catholic community. The legislature of Rhode Island would grant the college a charter on 14 February 1917, and two years later the first class of students would begin their studies under the guidance of nine Dominican friars who constituted the earliest faculty of the college.

Formidable obstacles had to be overcome before the college could become a reality. The Dominicans in the eastern United States had been receptive to the invitation of Bishop Matthew Harkins of Providence in 1910, but they were not quite ready to take up such a big task immediately. By 1915, the Dominicans of the Province of St. Joseph were ready to move forward and approved the bishop's proposal. Although they forwarded the minutes of their action to Rome, the Master General of the Dominican order was apparently not enthusiastic about the idea and never gave it his explicit approval. Nor did he seek the Beneplacitum approval of the Pope.



However, the Dominican provincial in Washington simply assumed that the Master's assent to the recent Acts of the provincial chapter meeting meant that the project could proceed. Even then, the document carrying the Master's general assent to the provincial chapter's Acts never reached the U.S., for the Italian liner *Ancona*, carrying the mail with the notice of assent, was torpedoed by an Austrian submarine in November 1915, and the document sank to the floor of the Mediterranean. A new copy was issued, but it still did not contain an explicit approval by the Master General to the proposal for a college. However, a new Master General took office in the summer of 1916 and he was favorably disposed toward his order's founding of a college in Providence.

Convinced that the proposal was now authorized to go forward, Bishop Harkins placed the matter before the Rhode Island General Assembly, which voted its approval of the charter. Governor Robert L. Beeckman signed the measure into law on 14 February 1917. Ten days later the request for papal approval was granted, in the form of a *Beneplicitum Apostolicum*, by Pope Benedict XV; and four days later the Master General, Fr. Thiessling, attached his formal approval to the papal document.

While the bishop's motivation was explicitly for Catholic education within the diocese of Providence, the college was from its very beginnings open to people of all faiths. The next-to-last section of the charter reads: "No person shall be refused admission to said college as a student, nor shall any person be denied any of the privileges, honors or degrees of said college on account of the religious opinions he may entertain." And that openness helps to account for the significant number of Jewish students who enrolled at Providence College as classmates of the many Catholic immigrants and their children -- Irish, Italian, Portuguese, and French Canadian -- (to name the largest ethnic groups) in the early years of the college.

Less than two months after the civil and ecclesial authorization of Providence College, the United States declared war on Germany and the small U.S. Army was rapidly enlarged through a conscription program which sent young men into the armed forces rather than seeing them off to college. Local draft boards tended to be more inclined to induct men of the lower social classes; thus, many of the men whom the new college was intended to serve -- immigrants from lower income levels -- were the very ones being inducted. So it seemed that Providence might have a new college but not a very substantial enrollment.

Nevertheless, the project proceeded. The bishop granted the college 18 acres plus 10,000 dollars for scholarships. The Dominicans pledged to provide a faculty plus 25,000 dollars to start the building. The total of 35,000 thousand dollars was a miniscule sum with which to start a

college. So Bishop Harkins established a goal of 200,000 dollars and began to receive contributions from some wealthy local Catholics; but much of the heavy fund-raising had to be done by the parishes in the diocese. Here again, the immigrant population was at the center of the story – holding rummage sales and bake sales to raise money for the new college, a few hundred dollars at a time.

Ground was broken for the first building in June 1917, and as of May 1918, the fund had received 156,000 dollars. Harkins Hall was dedicated on May 25, 1919. When it was completed, the initial stage of Harkins Hall (what is now the front section, the iconic face of the college) had cost 331,000 dollars -- about 6.2 million in today's money.

Within six months of that dedication, the war came to an end and some units of the Army began demobilizing in the late fall of 1918. But just as the war was ending, the global pandemic of influenza reached Providence and took nearly a thousand lives in the city. The worst was over by the end of the year, as construction was moving ahead at the new college and plans were on course for it to open for the next academic year. Even before the formal opening of the college in September of 1919, Dominican faculty were offering credit-bearing courses for women in religious orders, which began the continuing education program (known colloquially as "night school" for many years) which eventually came to be designated the School of Continuing Education, whose tradition since 1918 makes it the oldest division of the college.

In the most historic photograph in the history of Providence College, seventy-one young men in suit jackets and ties are arranged around the first Dominican faculty of nine friars who are seated on either side of Bishop Harkins. The date was September 18, 1919. This was the first class of PC students, who had made it to their opening session, having prevailed over a Master General's resistance, an Austrian torpedo, the shortage of money, the war and conscription, and the influenza epidemic. On that day, Providence College came to life.

The physical size of the college was just eighteen acres when it opened in 1919. Over the course of the next thirty years, the college acquired more land and had reached forty-five acres by mid-century. By the mid-nineteen seventies, the size of PC was 105 acres, after the college had obtained in 1955 the neighboring property which had belonged to the Sisters of Our Lady of Charity of the Good Shepherd; and, in 1974, it secured the large property across Huxley Avenue, which had been the site of the city's Charles V. Chapin Hospital. To this day the size of the college continues to be 105 acres. However, the number of buildings has grown by leaps and bounds since the 1990s. Having had just one building, Harkins Hall, in 1919, the college now has a total of forty-four buildings (not counting outdoor athletic facilities). For its first twenty

years, Providence College had no residential facilities for students, but Aquinas Hall was opened in 1939, which enabled a portion of the student body (still all male) to live on campus.

Perhaps the most famous gift in the early history of the college came from a young actress who sold autographs at a theater in downtown Providence in 1938, to raise money for the building fund for Aquinas Hall. Her name was Judy Garland, and a year later she rose to a new level of stardom as a girl named Dorothy, wearing red shoes in "The Wizard of Oz."

The earliest curriculum of Providence College was based on the Dominican tradition of Aristotelian-Thomistic learning. The influence of St. Thomas Aquinas was central to the program of studies. Courses in philosophy, usually beginning in the sophomore year were required; and theology was mandated for all eight semesters of a student's four years at the college. Jewish and Protestant students were not obliged to take courses in Catholic doctrine for credit; but they were expected to sit in as auditors or to take an additional course in philosophy.

Up until the 1950s, student transcripts recorded their religious affiliation. On the basis of that evidence, it is known that almost 400 Jewish students had attended Providence College in its first three decades. Otherwise, students enrolling at the college came largely from local Catholic high schools, with the largest numbers coming from La Salle Academy, less than a mile west of the college. In the early years of the Great Depression, the Jewish proportion of the incoming classes rose to as high as 16% of the class (1931). In that year, the entering class totaled 240 freshmen, and the college population remained relatively stable through the 1930s. But the coming of World War II caused a calamitous drop in enrollment, with just 66 new students entering in 1943.

The college survived the war years in part because of the Army Specialized Training Program of 1943-44 which prepared soldiers for leadership roles. The army's students took classes in various disciplines and lived in Aquinas Hall. Over a hundred colleges across the nation hosted student-soldiers, but the program had to be curtailed in 1944 when the need for troops overseas became greater on the eve of the Allied invasion of Normandy in June 1944. Of the large number of PC students serving the armed forces during World War II, sixty-nine were mortal casualties. In the aftermath of the war, the G.I. Bill which included education benefits led to a surge of enrollments at PC by returning veterans.

To address the academic, residential, and athletic needs of the student enrollments of midcentury, a surge of new construction occurred in the 1950s, including the science complex named for the great medieval Dominicanscholar Albertus Magnus, the Alumni Hall Gymnasium where

PC basketball would be launched on its way to national prominence, and the Raymond Hall residence building and dining center, all of which were built in the decade when the college acquired the Good Shepherd property that added two dormitories.

Long before Alumni Hall resounded with fanatical basketball fans, the PC basketball team began playing its games, in the 1920s, in the auditorium of Harkins Hall, which was the all-purpose space for assemblies, dances, plays, student orientations, and large examinations. Equally important as a sporting site was Hendricken Field, close enough to Harkins that the crack of the bat could be heard during afternoon classes. In 1924, the college's baseball team, then in just its second year of existence, gained national attention for its victory over cross-town rival Brown University, in a game which took four hours and seventeen minutes to play. After twenty innings, PC won by a score of 1 to 0, and the two starting pitchers got to rest their arms after both had pitched the complete game.

As a Dominican pre-ecclesiastic student, Vincent Dore was a member of the college's earliest baseball team. Having entered with the first class of students in 1919, he spent two years studying philosophy (1922-24) at Dominican houses in Kentucky and Washington, D.C. and eventually received his bachelor's degree from PC in 1925. Six years later he returned to the college as a faculty member (sociology), and over the course of the next fifty-three years he served in many capacities, including athletic director, treasurer, dean of studies, academic vice president, superior of the Dominican community, and seventh president of the college (1961-65). He was in many respects the "grand old man" of PC by the time of his death in 1984, by which time nearly every college and university in Rhode Island had awarded him an honorary degree. After his retirement from the presidency "Cy" Dore (formally Rev. Vincent Cyril Dore, O.P.) was appointed to be the first chancellor of the college, in which role he was a highly respected consultant and advisor both at the college and within the local community.

At the time of the centennial, Providence College is being led by its twelfth president, Brian J. Shanley, O.P. All twelve of the presidents have been Dominican friars. As the college had grown in its first three decades, so had the size of the Dominican community, from nine friars in 1919 to eighty-six by mid-century. At that stage of the life of their community, not all of them could be accommodated on the fourth floor of Harkins Hall, where the Dominicans' priory life was centered, with their chapel, on the fifth floor, and their dining and recreation spaces as well as the private rooms for many of them. Many of the Dominicans lived in residential halls, some serving as dorm prefects and others simply in residence. Over the years, numerous Dominicans served as the college's chaplains or assistant chaplains.



By the 1960s, the number of Dominicans on campus was diminishing, with the consequence that by the middle of that decade lay people outnumbered Dominicans on the faculty of the college. In this centennial year, there are 40 Dominican friars on campus, nine of whom are retired, while 27 are actively engaged in the educational mission as teachers or administrators. Their presence in the residence halls is no longer as visible as it once was, because most of the friars now live in the Priory of St. Thomas Aquinas (1984) on campus. As of the beginning of 2017, three Dominicans and one Franciscan friar were living in the residence halls. In addition, two Dominican sisters are engaged in teaching and chaplaincy.

The decade of the sixties was filled with different types of dynamics for the college. On one hand, the student unrest associated with resistance to the Vietnam War led to the suspension of classes (with exams optional) at the end of the spring semester 1970 after the deaths of student demonstrators at Kent State University in Ohio. While that unrest was occurring through the second half of that decade, the college was building a new library, holding a sweeping curriculum review, and debating the proposal to admit women to the undergraduate student body.

The decision to admit women was taken for intellectual and financial reasons -- to enrich the academic caliber of the student body and to address the national trend of declining enrollment in all-male colleges. The first female undergraduate students arrived in September 1971, and by the end of that decade women outnumbered men in the freshman class of 1979. Six years after the first young women moved into Aquinas Hall, a terrible fire in that building claimed the lives of ten female students. It occurred on December 13, 1977, in the hours after a gentle snowstorm had blanketed the campus in the evening. Students trying to dry their clothes after a friendly snowball fight inadvertently caused a fire to start on the fourth floor of the dorm. By morning, the chapel on the ground floor of Aquinas was serving as a morgue. The president of the college Thomas R. Peterson, O.P. moved into Aquinas Hall when classes resumed in January, and he led the community in seeing itself as a family which had suffered severe losses. To this day, the members of the college regularly refer to themselves as a family.

In that autumn of 1971, when the first women undergraduates arrived, the college introduced a new core curriculum. Many colleges and universities were at that time headed in the direction of open curricula, with less emphasis on general degree requirements. PC chose to buck the trend and revised its curriculum so as to emphasize the broad spectrum of the liberal arts. The anchor of the new curriculum was a four semester interdisciplinary sequence of courses on The Development of Western Civilization, which would be required of all students. Because philosophy

and theology were incorporated, along with history and literature, in the new program, the previous requirements of eighteen credits in Philosophy and eighteen in Theology were reduced to six in each field, and the standing requirements of six credits in history and six in English were dropped. In addition, the program of studies mandated courses in social science, mathematics, and physical science. A one semester course in the fine arts was added subsequently.

The 1971 curriculum was reviewed and debated extensively in the following decades, but it remained in place until 2010 when the faculty senate voted to revise the core curriculum. The flagship program in Western Civilization remained in place but it was reconfigured in several ways, with more emphasis on seminar work; and the idea of competencies which could be addressed in a number of ways was adopted (e.g., writing). This ambitious renovation of the core curriculum was linked to a set of mission-related learning goals that emphasize the Dominican pedagogical tradition and the compatibility of faith and reason.

Changes in pedagogical style and the expansion of classroom technology have affected the ways in which courses are taught. A quarter of a century ago, the prevailing method of instruction at PC was the lecture format. It is still alive and still very useful, but not as nearly universal as it was then. A shift in the direction of more discussion based classes has been reflected in the more recent architectural plans for classrooms and the renovation of existing classrooms. In the new Ruane Center (2013), which is home to The Development of Western Civilization Program, the Liberal Arts Honors Program, and the History and English Departments the building is virtually split down the middle, with lecture rooms on one side and seminar rooms across the hall.

At the start of the twenty-first century, the fast-moving changes in informational technology influenced the way that classrooms were equipped at PC. Although the changes were to be expensive, the college committed itself to the installation of new academic media in classrooms across the campus. The computer replaced many other kinds of media, and ipads, as well as video and audio playback resources, meant that illustrating a lecture or promoting a discussion could be achieved in two taps or clicks of a keyboard.

Unquestionably, much of the excitement of being at Providence College, for generations of students, has been the success of its intercollegiate sports teams. In the early 1960s PC basketball teams, usually given underdog status in the big tournaments, won two championships (1961 and 1963) in the National Invitation Tournament at Madison Square Garden in New York. Since then, the basketball team has been a major ongoing story in the local press and on national television. The other sport which has gained extensive press coverage over the years has been

hockey, both the men's and the women's teams. The honors of winning the college's first NCAA championship belonged to the women's cross country team in 1995. The PC women runners won the NCAA title again in the fall of 2013, at which point they were the only PC team with NCAA championship honors. The men's hockey team added another NCAA national championship to the college trophy case in 2015 in Boston, defeating Boston University 4 to 3 in a thriller.

The college had fielded baseball teams since 1922, but that long history came to an end in 1999 when the sport was discontinued because of the need to conform to Title IX (an amendment to the 1965 Civil Rights Act). The college was not in compliance because its student ratio was 41% male to 59% female, while it was devoting 53% of its athletic budget to men's sports. The decision to drop baseball was agonizing for many people at the college and among the alumni, but the last team went out in a blaze of glory, playing deep into the NCAA tournament and winning a school record of 49 victories against 14 losses.

Since the economic crisis of 2008, American higher education has had to address the expectations of its students and families that a bachelor's degree should open doors to economic security. PC could not escape this national trend, so its humanities departments have felt the market pressures, while its pre-professional majors have experienced a surge of growth in enrollments. Providence College continues to be a liberal arts college, and all students retain the elements of liberal education, which reinforce the traditional meaning of a PC degree. However, the number of students majoring in traditional humanities concentrations had declined somewhat in the most recent decade, while the number of students electing to major in one of the business fields has risen markedly. The School of Business, which was formally established in 2008, received accreditation in 2012 and took up residence in its sparkling new home, the Arthur and Patricia Ryan Center in January 2017.

The building surge of the early twenty-first century included the Ruane Center, The Ryan Center, the Smith Center for the Arts, and St. Dominic Chapel. The college's first free-standing chapel, which replaced the small but much-loved chapel in Aquinas Hall, was dedicated on February 2, 2001, in the presence of five bishops. The octagonal chapel, whose steeple is now the highest point on campus, is a hub of activity on campus, both for liturgies in the chapel itself and for the twenty-four organizations, engaging nearly two thousand students, which operate under the umbrella of the chaplaincy.

In the space formerly occupied by Aquinas Chapel, the Center for Catholic and Dominican Studies, established in 2006, soon became a focal point of intellectual activity outside the classroom, sponsoring lectures, reading circles for faculty and staff, ecumenical dialogue,

luncheon presentations, and social gatherings to bring together diverse segments of the college community and to promote the Catholic identity of the college.

Clarifying the mission of the college became a major issue in the academic year 2011. An eleven member committee, appointed by the current president of the college, Fr. Shanley, worked for nearly two years, with open dialogue sessions that allowed constituencies throughout the college to comment. The committee eventually produced a version which sought to make clear the religious identity of the college, but without demanding theological conformity. As approved by the trustees of the college in 2013, the mission statement identifies PC as “a Catholic, Dominican, liberal arts institution of higher education” which maintains that “the pursuit of truth has intrinsic value, that faith and reason are compatible and complementary means to its discovery.” In recognizing the importance of other cultures and diverse traditions, the revised mission statement affirms that PC “welcomes qualified men and women of every background and affirms the God-given dignity, freedom, and equality of each person.”

Issues of ethnic diversity, gender equality, and sexual identity have, in recent years, been lively aspects of the college’s reflections on who it is and who it wants to be. The fastest growing minority population on campus is Hispanic (288 students in fall 2014, up from 91 ten years earlier). The African-American undergraduate total has grown from 58 in 2005 to 154 in 2014. There are 97 international students among the undergraduates.

In 2007, the college reviewed its approach to diversity, with the result that the Office of Institutional Diversity was created that year. In 2010 a college-wide Committee on Diversity Initiatives, composed of students, faculty, and administrators delivered its report, which included a draft statement on diversity which was adopted. In March 2016 Father Shanley created a Diversity and Inclusion Implementation Committee — comprised of three faculty members, three administrators, and three students. A chief charge of the committee, which is represented on the College’s Strategic Planning Committee, is the development of a new Strategic Plan for Diversity.

Having started classes in 1919 with nine faculty and students, the college, at its centennial, has an undergraduate population just shy of 4,400 and a faculty (full-time) of 318. The alumni of the college number more than 55,000.

On the afternoon of 14 February 2017 in the State Room of the Rhode Island State House, the Providence College community, along with Governor Raimondo and the leaders of the House and Senate, celebrated the one hundredth anniversary of the college’s charter. Under the watchful

eyes of George Washington (in Gilbert Stuart's famous portrait), the governor acknowledged how much PC has meant to the state over the course of a century. Alumni who serve in the legislature were on hand to add their praises, and the elegant room echoed with members of the PC family cheering the word "Forever!" when the critical sentence of the founding document ended by authorizing the establishment of a corporation retaining the name of Providence College *forever*. Moments later the college's premier chorale, I Cantori, with its members wearing varsity sweaters sporting the letter "P," in 1920s style, delivered a beautifully gentle performance of the college's *alma mater*. Within a short time, the festive assemblage was drifting out toward the State House rotunda to enjoy pastries in black and white (the college colors) in the first hour of Providence College's second century.



In front of Harkins Hall, the first seventy-one students at Providence College are gathered around the nine Dominicans who were the first faculty members. In the center is Bishop Matthew Harkins who initiated the process of establishing Providence College. September 18, 1919.



## MEDITERRANEAN MISSIONARIES AND THEIR CONTRIBUTION TO THE EARLY PROVINCE OF ST. JOSEPH, 1830-1870

**Rev. John Vidmar, O.P.**  
Providence College

When one thinks of the American Dominican Province of St. Joseph, one thinks of the Irish and Irish-Americans. With its provincials named Kelly, O'Carroll, Meagher, McDermott, Quinn, and Mulcahy, it is not difficult to imagine that the province was founded and populated by the Irish Dominicans and the Irish immigrants who came to the Eastern shores of the USA. One Irish-American Dominican told me, when I was first interested in joining the Province, "There are the Irish, and then there are the "others." A smattering of Italian-Americans and those of French extraction seem to have found their way into the Province, but not often. St. Patrick's Day was celebrated with great gusto in most of our priories, as the parish priests went off to march in the local Irish parade dressed in morning coats and top hats. But such was not always the case. The Province of St. Joseph was, in fact, founded by members of the English Province. And it was quickly populated by Dominicans from Spain and Italy.

Edward Dominic Fenwick's vision in founding a Dominican province in the United States involved founding a college as the centerpiece. This is why he said he needed the presence of Thomas Wilson (an English Dominican) as one of his first companions. Wilson was the rector of the English Dominican College in Bornhem, Belgium, recently closed down by the invading army of Napoleon. The college, owing to the political instability of the region and the financial depression of the English Province, could not be revived despite several efforts and was finally closed in 1823. Wilson's talents, Fenwick reasoned, might best be used in a new Dominican college in the United States. But instead of founding a

college in Maryland, his home state, which was what he had envisioned, Fenwick was instead asked to go to the Kentucky frontier by the bishop of the United States, John Carroll. Thus the college was founded in St. Rose, Kentucky, and a second one founded in Somerset, Ohio, soon after.

Fenwick devoted a lot of effort to staffing these two colleges, even though he never committed to the teaching ministry himself, preferring to be on the road as a missionary. All three members of the English Province who accompanied Fenwick at first -- Thomas Wilson, Raymond Tuite, and Robert Angiers -- were friars who had taught at Bornhem. One of Fr. Fenwick's first goals was to recruit members of the Dominican order in Europe to add to this tiny group.<sup>1</sup> Even as his idea for a new province was germinating, he suggested to Fr. Concanen, the vicar for English-speaking Dominicans, that the first group going to the United States should include Fr. Tosi, who was the novice-master in Rome. Tosi never came, but Fenwick clearly was looking for Dominicans experienced in teaching or in leadership. Once he had established the new province, he would continue these efforts at every opportunity.

However, it was not only academics whom he attracted to his fledgling province, but a mixed bag of Dominicans interested in various ministries, which could be divided into three groups: academics, missionaries, and pastoral workers within the province. And the very first person he attracted, Raphael Muñoz, was none of these.

Fenwick, having been appointed the first bishop of Cincinnati in 1822, soon embarked on a trip to Rome in 1823, thinking his province was in good hands with Thomas Wilson at the helm as provincial and rector of the college in Kentucky. But Fenwick needed a sure hand to help with his new diocese, so he recruited Raphael Muñoz. Here, clearly, was someone with experience and connections. Muñoz was born in Granada around 1775 and made profession at that city's Holy Cross convent (date unknown). He served as chaplain for at least a year with Irish soldiers serving in the British army during the Peninsular War waged against Napoleon. After 1815 he held the position of confessor to the Spanish Embassy in London and possibly confessor to the Spanish royal family. The latter may explain why he was given a chalice by King Ferdinand VII when he was departing for the United States.

Fenwick wasted no time in putting him to work and giving him considerable responsibility. Muñoz arrived in Ohio before the early summer of 1825, whereupon Fenwick (still in Europe) appointed him Vicar-General of the Diocese of Cincinnati, which encompassed all of Ohio and Michigan at the time. (Vicar-Generals acted as bishop in the absence of the duly-appointed bishop.) In 1828, on Fenwick's return to the diocese, Muñoz had been replaced as vicar by John Augustine Hill, an Englishman, and was residing at the college in Somerset, Ohio. He

was sent by Fenwick to St. Rose to restore order to what had become a contentious house.

The province was not in such good hands, after all. Wilson, the first provincial and mainstay of the college at St. Rose, had died in 1824, while Fenwick was away in Europe. Raymond Tuite quickly claimed the role of provincial on the spurious grounds that he was the “senior member” of the original founding group, and the obvious heir to the throne.<sup>2</sup> Complaints about Tuite abounded – namely that he was not dividing the property in half and sending the proceeds to Ohio, as had been previously agreed on, and that he had a drinking problem. Of the eight Dominicans living at St. Rose, six of them petitioned Fenwick’s vicar at the time (the above-mentioned John Augustine Hill) to have Tuite removed. Only Tuite and his friend S.L. Montgomery (who was also accused of problem drinking) did not sign the petition.

Two matters had been cleared up: Fenwick was now not only the Bishop of Cincinnati but had been appointed to be the Commissary General (or acting provincial) of the province. This province, which had allegedly broken into two provinces – Kentucky and Ohio -- had been “reunited” by Rome. So now there was no question of two provinces, and Raymond Tuite was *de facto* deposed as “provincial”, if he had ever been recognized as such. Fenwick still needed to clean house in Kentucky and Muñoz seemed to be the most able administrator to do it.<sup>3</sup>

Muñoz not only needed to enforce discipline and observance in a house that obviously had become divided, but also seems to have been charged with the task of closing St. Thomas College in St. Rose for good. In closing down the college, he allowed the convent of sisters to remain and their school to continue.<sup>4</sup> His attempt to establish discipline may have met with some resistance. Samuel Mazzuchelli, who lived under Muñoz for a brief time, described him as *poco fanatico*. Later on Stephen Byrne, in his short history of the Province, wrote cryptically, “Father Muñoz introduced many reforms that his successors as Prior have respectfully and steadfastly retained. He was Prior for only one year” (Byrne, *Relatio*, Vidmar, p. 23). His short term as prior ended on January 1, 1830. His premature departure as prior may not have been due to protests over his heavy hand, but was perhaps owing to ill health. He died the following July in Cincinnati and is buried in Somerset, Ohio.<sup>5</sup> Tuite died in 1833.

While Muñoz was being appointed prior of St. Rose in 1828, a boyish young Italian Dominican arrived in Cincinnati in the same year. He was not yet ordained a priest, but would study for the priesthood and improve his English at St. Joseph’s in Ohio before being ordained by Fenwick and sent to the “Northwest Territory” of upstate Michigan, its northern peninsula (given to Michigan in 1836), and neighboring Wisconsin. Fenwick had a particular affection for upper Michigan and



had previously ministered to its white and Indian populations and knew the great need for priests in the area. Mazzuchelli would prove to be a tireless worker – ministering to several Indian tribes (the Ottawas, Chippewas, Menominees, and Winnebagoes). While he preached in French and English and communicated with the Indians through an interpreter, he also produced a prayer book in the Winnebago language. Soon his ministry spread to Wisconsin, Illinois, and Iowa.

Mazzuchelli often worked alone. When the Diocese of Dubuque, Iowa, was founded in 1837, Mazzuchelli was its only priest. This isolation seemed to suit Mazzuchelli well, though his independence stirred some controversy within the province. Complaints about Mazzuchelli surrounded his lack of use of the Dominican habit, his dressing the Dominican sisters in black (a far more practical color on the frontier) and his relationship with a Miss B. Provincials found him to be a helpful eccentric and generally left him to his missionary work. In 1835, the provincial, Nicholas Dominic Young, having heard of the complaints, summoned Mazzuchelli to Somerset in 1835, but soon allowed him to return to his mission field.<sup>6</sup>

In 1844 he traveled to Rome, without the knowledge of the provincial (George Wilson), in order to seek permission to begin a new Dominican province, which he called the Province of St. Charles Borromeo, with himself as the provincial. When he returned to the United States he purchased 500 acres of land at Sinsinawa Mound in Wisconsin and opened a college for men there in 1846. He attracted young Italian Dominicans, including his own family members, but they did not endure and he complained of their laziness. By 1849 he had renounced the idea of a new province and returned the property to the province.

A later provincial, Joseph Augustine Kelly, travelled to Sinsinawa and met with Mazzuchelli in 1859. In commending the location and grounds of the property (now 700 acres), Kelly describes the cemetery: “F. Samuel has a portion of his intended grave already scooped out [and] some wag placed a slab over it with the inscription: ‘Hic non jacet’ [‘Here does *not* lie ...’].”<sup>7</sup> Kelly was impressed with the achievement of Mazzuchelli and the sisters, praising the “prosperity” of the female students at the academy, the growth of the sisters’ community, and the lack of debt. He even singled out Mazzuchelli for praise, citing the fact that he “has been the Pioneer of religion in Illinois, Iowa and Wisconsin; he built the first church in Dubuque, Galena, most of the river cities, and in most of the country towns around here. ... He is active, zealous, and I believe a good man.”<sup>8</sup>

However, Mazzuchelli, with his “idiosyncrasies,” could be vexing to the provincial. “He (Mazzuchelli) has unhappily an Italian way of his own of doing things. Though a professed Dominican he seems to

entertain as holy a hatred of the white habit of the order... The sisters by his advice have separated from the order, wear a black habit and are guided by rules which he has drawn up for them, and which he claims to take from our Constitutions. He is about to publish a little book containing these rules with commentaries of his own."<sup>9</sup>

Mazzuchelli died in 1864. The Dominican Sisters of Sinsinawa revere him to this day and have tirelessly pursued the cause for his canonization. Despite a few mistakes along the way – he admitted that he was not a good administrator – including a premature and ill-conceived foundation of a new province (it would come in 1939) and a rather bizarre attempt to buy back the Sinsinawa property and re-start the college -- his achievement was prodigious. Fenwick chose wisely when he sent such an independent and energetic missionary into the wilderness of Michigan Territory. Not many priests would have gone where Mazzuchelli went, let alone accomplish what he accomplished. He built twenty-five churches, many of which he designed himself, in what would become four different states (Michigan, Wisconsin, Illinois, and Iowa). He founded Sinsinawa College and the congregation of Dominican sisters who have continued the college to the present day. He was tireless in ministering to the English, French, and Indians peoples. He advocated for Indian rights when he protested to President Andrew Jackson that educational funds due to the Indians had gone entirely to the Episcopal mission.<sup>10</sup> He complained loudly when treaties were violated and the Indian Removal Act was passed. His realism in adapting Dominican life to the frontier made him enemies but also earned him the eventual respect of Thomas Grace, the Dominican Bishop of St. Paul, Minnesota, who complimented Mazzuchelli on his "enlightened views and correct judgments of matters and things connected with the Order."<sup>11</sup>

In the early 1840s more Dominican reinforcements arrived in the United States as another Italian, Hyacinth Pozzo, and two more Spaniards, Joseph Sadoc Alemany and Francis Cubero. Pozzo seemed promising as he had been a Professor of Theology at the University of Turin, but proved to be a disappointment. Either his restlessness or his obsession with homeopathy (which was invented in 1798 and was considered to be no more scientific than faith-healing) found him moving from the United States to the English Province in 1854, where he was made Regent of Studies, but then quickly (after a year-and-a-half in England) back to his native Piedmont. The Sardinian government dismissed him from a teaching position there (again, on account of his obsession with homeopathy) and he spent most of the rest of his life in Constantinople.<sup>12</sup> He died in his native Piedmont in 1862.<sup>13</sup>

Francis Cubero stayed in the United States until the end of his life, but his career as a Dominican was also less than ordinary. He served

as novice master in both St. Rose (1845-7) and St. Joseph after 1847. His other assignments included parish work in Memphis and Zanesville during the 1850s. He could be *un poco fanatico* himself. In 1859 the provincial, the same Fr. Kelly as above, drove to the parish of St. Thomas in Zanesville, where he commented on the interesting confessions he was hearing: "Encountered some strange cases, illustrating the feelings of the Rvd guides of souls here (Frs. Cubero and Montgomery), who are more strict than the law itself. A woman told me she had never been a drunkard, but still was forced to take the total abstinence pledge before she was allowed to go to communion. Said she was forced to it, and did not intend to keep it at the time, and wanted to know if she sinned, in breaking such a pledge." Kelly commented, "Thus great rigor often begets sin, instead of destroying it. Some of the people are kept on the stool of repentance for months at a time. Though the intention may be good, we cannot applaud the act. Our law is one of mercy, of gentleness, and of love."<sup>14</sup>

And typical of the rigor preached to the women of St. Thomas was the ban on "wide sleeves and hoop skirts" then fashionable. While Kelly said the Sunday Mass, Fr. Montgomery "preached for an hour on wide sleeves and hooped dresses -- that wide sleeves (sic) on ladies arms, unless they wore an under sleeve, made them sin mortally; that it was a mortal sin to wear hoops, all who (had) done so would be excluded from the sacraments here and would go direct to hell hereafter." Kelly, a strict disciplinarian himself, was appalled and commented sarcastically, "He made no distinction between narrow hoops or wide ones." He also noted that "Fr. Cubero stood at the church door to see if any lady entered with the odious hoops; he found one, and told her she had better go home, or some where else as it was no use for her to come to church." On the preceding Sunday Cubero had denounced not only women's hoops but also men's chewing tobacco, declaring "they were an abomination to the Lord, and would be turned out of church by physical force, if they came there." The provincial noted sadly in his diary, "Comment is unnecessary."<sup>15</sup> Beginning around 1861 Cubero was secularized (served as a diocesan priest) for a period of about ten years, working at parishes in Cincinnati and Dayton, but returned to the Order in 1871 and was assigned to the sisters at St. Catherine's as their chaplain. Kelly ran across Fr. Cubero again in 1872, when Kelly was subprior in Louisville and noticed that Fr. Cubero had just taken up residence at the motherhouse at St. Catherine's where "he is to be chaplain for life." Apparently doubting that this would work, Kelly commented, "We shall see."<sup>16</sup>

It is possible that Kelly's hesitations about the ministry of Fr. Cubero were not universally held. In 1847, the provincial chapter failed to elect a successor to Fr. George Wilson. He wrote to the Master General in

Rome and suggested three names: Fr. Bowling, the highest vote-getter but one whom Fr. Wilson urged the Master not to accept, and Fr. Cubero and Fr. Alemany, "who are both men animated with great zeal for the good of the Order and will be tempted by nothing that is not in its best interest".<sup>17</sup> Cubero died in 1883 and is buried at St. Catherine's having been, so it seems, its "chaplain for life" after all.

The man who was eventually chosen to lead the St. Joseph Province was Joseph Sadoc Alemany, the third of the three missionaries coming to the Province of St. Joseph in the early 1840s. His credentials, even as a young man, were impressive. After entering the Order in Aragon and completing his studies in Italy (again, due to the anti-clerical laws of Spain in 1835), he was ordained in Viterbo in 1837. Soon after he was appointed to be assistant novice master and was sent to Rome to complete his theological studies and his preparation for the mission in the United States. On his arrival in the United States, purportedly to assist Bishop Miles in Tennessee, he was initially sent to Cuba, which was quickly overrun with the same anticlericalism that was affecting the mother country of Spain. Alemany returned to Tennessee and was appointed to the cathedral in Nashville and then to the parish of St. Peter's in Memphis.

Within six months of becoming provincial, Alemany was approached by Fr. Peter Augustine Anderson, O.P., a native of New Jersey, who asked permission to travel to California to serve as a missionary to the thousands of Americans flooding the territory in search of gold. This was granted and Fr. Anderson headed west to spearhead the Dominican presence in California. He would soon be followed by Alemany himself, who was appointed in 1850 to be the first bishop of Monterey, California. He was accompanied by fellow Dominican and Spaniard, Francis Sadoc Vilarrasa, whose job was to establish the Order (and a new Province) in California.

Alemany was soon appointed archbishop of the new archdiocese of San Francisco in 1853 and served as its archbishop and oversaw its phenomenal growth until 1884, when he resigned and returned to his native Spain, where he died in 1888. His body was exhumed and returned to San Francisco in 1965 where it is buried in the Archbishops' Crypt in Holy Cross Cemetery in Colma, California.

Three last "Mediterranean Missionaries" arrived together in the United States in 1844: Januarius D'Arco, Francis Sadoc Vilarrasa, and James "Luigi" Orengo. Fr. D'Arco, born in Naples, Italy, was originally recruited as an academic, but saw nearly twenty years of parish service in the Province in Ohio, Tennessee, Indiana, and Wisconsin before becoming a missionary apostolic in 1864 or 1865. Late in life he was secularized and died in Indianapolis, Indiana in 1899.

Luigi Orengo was a native of Liguria in Italy, and served in Kentucky

from 1845-50, but made his mark in Tennessee, where he was a missionary from 1850-75. Like Mazzuchelli in the American "Northwest", Orengo seemed to have been both tireless in his ministry and also somewhat on the "edge" of the Province. He did not get high praise from one pastor in Memphis, the indomitable Joseph Augustine Kelly, who remarked in a diary that Orengo "is here to build an Italian church, a great humbug that will die still born."<sup>18</sup> But Kelly had underestimated his man; the Italian church of St. Joseph would be founded in Memphis in 1875 and a Fr. Luisielli, a secular priest, would be its first pastor. 1875 was the same year that Orengo returned to Italy for good. His achievement was truly remarkable. He had founded at least twelve parishes in Tennessee and his name can be seen on several historical markers throughout the state. So effective was the Dominican presence in Tennessee that Bishop John Morris of Little Rock, while speaking at the centennial of the Nashville Diocese in 1937, said, "One cannot speak of the Diocese of Nashville without speaking of the Dominicans, because they were for a long time almost the only missionaries in the state, and the diocese is more indebted to the fathers of St. Dominic for its Catholic life than to any other source whatsoever."<sup>19</sup> The tireless work of Luigi Orengo contributed in no small part to this accomplishment.

Finally, someone who will be forever linked with Joseph Alemany is Francis Sadoc Vilarrasa. Born in the same region of Spain as Alemany and educated in Viterbo, Italy, where they both served as assistant novice masters, Vilarrasa spent only a few short years in the Province of St. Joseph. In 1850 Vilarrasa accompanied Alemany to California on the condition that he be left to found the new Dominican Province of the Most Holy Name of Jesus, while Alemany tended to his flock. This was agreed upon, though both would mutually support each other and still manage to have a few battles, sometimes over how the province was to be run. Unfortunately, the man they were both counting on for information and guidance about their new postings, the above-mentioned Fr. Anderson, had died fifteen days before in Sacramento at the age of thirty-two. Undaunted, both Alemany and Vilarrasa set about their respective tasks – one of establishing his diocese and reclaiming mission lands lost during the "secularization" of Spanish territory, the other of founding a new province. The sudden and seeming miraculous appearance in 1851 of six young Dominicans from Catalonia solidified the new province and allowed it to move forward. It also effectively ended the migration of the "Mediterranean Missionaries" to the Province of St. Joseph. From now on, Spanish and Italian-born Dominicans would be finding their way to California to assist in the growth of the new province. Fr. Vilarrasa died in California in 1888.

1850 was a watershed year for the Province of St. Joseph as it began to

move back to the East Coast and see the foundations of several parishes in Washington, DC, New York City, and New Haven, Connecticut. By then, the Irish immigration had put its stamp on the province. Those Mediterranean Missionaries still in the province would continue to labor in the Midwest, but were no longer as sorely needed as they had been in the past, or would be in the new province in California. In their various ways, these men were indispensable to the growth of Fr. Fenwick's "Little American Province" and will forever remain with its gratitude.

### NOTES

1 Angier, because he and Thomas Wilson did not get along with each other, never engaged in the academic life of the province and was used as a parish priest (and kept far away from Wilson) until he returned to the English Province. He is buried in Belgium.

2 Angier was back in Maryland engaged in parochial work and Fenwick was in Europe.

3 Adding to the awkwardness of Fenwick's dual role as bishop and "provincial" was the fact that half of the men under his charge resided in Kentucky, under the control of another bishop.

4 Two different dates are given for his installation as prior of St. Rose: August 21, 1828 (*Council Book of St. Rose*), and September 1, 1828 (*Book of Receptions and Professions at St. Rose*).

5 Muñoz was replaced by Stephen Hyacinth Montgomery, which Dominican historian Fr. Coffey maintains was "one of the worst appointments Fenwick ever made (Coffey, *American Dominicans*, p. 172).

6 Coffey questions whether Mazzuchelli was a) a member of the Province and b) a Dominican at all. The fact that Mazzuchelli actually returned to meet with the provincial shows a level of obedience which would only be practiced by a member of the province and not by a free-lance missionary-apostolic working under a bishop.

7 Kelly Diary III, May 17, 1859.

8 Kelly Diary III, May 27, 1859. Kelly notes that Mazzuchelli "Some years ago he published a work in Italian of 300 pages, detailing his labors &c" (*Ibid.*).

9 *Ibid.*

10 Mazzuchelli to President Jackson, 10 May 1835, Sinsinawa Dominican Archives II, 23.

11 Cf. Mary Cabrini Durkin and Mary Nona McGreal, *Always on Call: Samuel Mazzuchelli of the Order of Preachers* (Strasbourg, France: Editions du Signe, 2000), p. 39. For more details on Mazzuchelli's relationship with the Province of St. Joseph, see John Vidmar, *Fr. Fenwick's "Little American Province"*, pp. 26-28.



12 Pozzo's obsession with homeopathy may be the reason he departed the US and England so precipitously.

13 One humorous note from O'Daniel points out that Mr. and Mrs. Martin Scott wrote a letter claiming that Pozzo was also well-known for his enormous eye-glasses (December 17, 1891).

14 Kelly Diary III, April 24, 1859.

15 Kelly Diary III, April 25, 1859.

16 Kelly Diary IV, Feb 18, 1872.

17 Fabian Stan Parmisano, *Mission West: the Western Dominican Province, 1850-1966 (Oakland: Most Holy Name of Jesus Province), 1995*, p. 36.

18 Kelly Diary IV, March 8, 1868.

19 Bishop John Morris, *A Sermon Delivered on the Occasion of the Celebration of the Centenary of the Diocese of Nashville, October 5, 1937. Archives of the Province of St. Joseph.*

**BARTOLOMÉ DE LAS CASAS (1484-1566):  
A *BREVÍSIMA* BIOGRAPHICAL SKETCH**

**Rev. David Orique, O.P.**  
Providence College

Bartolomé de Las Casas, a Spanish cleric, Dominican friar, and New World bishop, is considered one of the major figures in the sixteenth-century critique of the conquest and colonization of the American hemisphere. During his lifetime, this legal scholar became known as the Universal Protector of All the Indigenous people, a champion of justice, a prophet of human rights, and the conscience of Spain, as well as public enemy number one for anti-Indigenous forces. Over time, this Renaissance humanist has become known in a variety of ways: religiously, as the Apostle of the Indians; anachronistically, as the Father of Liberation Theology; insightfully, as an early proponent of democracy; inspirationally, as a herald for Latin American Independence leaders; inaccurately, as an instigator of the Black Legend and, unconvincingly, as an agent of imperialism.

Las Casas was born in Seville (Spain) in 1484 to a merchant-class family of possible Jewish ancestry.<sup>1</sup> He was the son of Pedro de Las Casas; his mother's name was Isabel. In Seville, he saw the Catholic Monarchs, King Ferdinand and Queen Isabel, for the first time in 1490 – a distant childhood encounter that would be followed by many adulthood personal meetings with other members of the Iberian royalty. His first experience of the Indigenous “other” took place on Palm Sunday in 1492, when Columbus paraded through the streets of Seville with seven Taino Amerindians. After his father and uncle left with Columbus in late 1493 on the explorer's second journey to the Indies, Las Casas spent five years studying Latin and letters at the Cathedral school of San Miguel in Seville, where he was educated in Late Medieval and Renaissance study.



The imprint of Early Modern humanism on the youthful Sevillian was significant because Spain's most famous humanist, Élio António Nebrija (b. Lebrija, 1444 – d. Alcalá de Henares, 1552) lectured at San Miguel from 1488 to 1491.<sup>2</sup> In 1498, enhancing his Nebrijan humanistic formation, Las Casas reportedly began additional studies in canon law at the prestigious University of Salamanca in preparation for the priesthood. While in this important city of the region of Castile and León, he lived for two years with Juanico, an Indigenous teenager whom Pedro de Las Casas brought back from the Indies. Subsequent to receiving minor orders and the tonsure, Las Casas traveled in 1502 to the New World island of Hispaniola (the first of ten trips into the Atlantic World between 1502 and 1547).<sup>3</sup> There he labored four years as a part-time *doctrinero* (sacristan and catechist), and as a provisioner in his father's business as well as an agriculturalist. In 1506, he resumed studies in canon law at Salamanca, where he earned a *bachillerato*.<sup>4</sup> In any case, he was ordained a deacon in 1506 and was ordained a secular priest in Rome in 1507, after which he returned to the Indies, where he served as a chaplain and also held Indians and property in *encomienda*.

During his initial times of residence in the Indies, first in Hispaniola and then also in Cuba, the gentleman-cleric accompanied several military expeditions; he saw the tragic massacres of Indigenous people. He observed first-hand the maltreatment of the Amerindians on *encomiendas*, and witnessed the destruction of native life by the Spaniards' enslavement of Indigenous workers for gold mining. These poignant experiences, along with the 1511 call for justice issued by the Dominican friars on Hispaniola, powerfully contributed to Las Casas's first conversion experience while he prepared for Mass on Trinity Sunday in 1514. As a result, he completely abandoned his priest-merchant-*encomendero* life, and fully embraced his diocesan clerical vocation, as well as firmly resolved to seek "a total remedy" for the evils and harms done in the Indies.<sup>5</sup>

In 1515, Las Casas began his lifelong battle for justice on behalf of the Indigenous people by appealing to the highest authority: he informed the ailing King Ferdinand I of the atrocities in the Indies. After Ferdinand's death in 1516, *Bachiller* Las Casas presented his exposé and reform plan to the new administration: the aging co-regent, Cardinal Francisco Jiménez de Cisneros O.F.M. (Ferdinand's designee), and the figurehead co-regent, Adrian of Utrecht (Charles I's designee). In two *Memoriales de denuncias* (Memorials of denunciations), Las Casas condemned the evils and harms caused by the forced labor in the *encomienda* system and by other maltreatment of the Indigenous people, as well as denounced the injustices and abuses committed by nineteen corrupt royal officials, governors, and administrators.

In his 1516 *Memorial de remedios* (Memorial of remedies), the first of

three major reform plans that were officially sanctioned, the cleric-activist proposed fourteen remedies for the depopulation and destruction of the Indigenous inhabitants of the islands of Hispaniola, Cuba, Jamaica, and Puerto Rico. He also insisted that the conversion and eternal salvation of these native people was the principal reason for the Spanish presence in the New World. In his subsequent reform plans, he offered an alternative to the *encomienda* system for the conversion and the protection of the Indigenous people as well as for the colonization of the islands: a peasant farmer scheme and a community scheme.<sup>6</sup> In recognition of his efforts, Las Casas was appointed *Procurador o protector universal de todos los indios de las Indias*. Although the implementation of the resultant "Cisneros-Las Casas Reform Plan" ended in failure, the proposed towns or *corregimientos* of free Indigenous people under the Crown eventually became permanent.

For his 1518 Peasant Emigration Plan, a second major reform that *Bachiller* Las Casas proposed after Cisneros's death in 1517, the young cleric appealed to the new Spanish king, Charles I (r. 1516 – 1556; he reigned as Charles V, the Holy Roman Emperor, from 1519 – 1556, the Flemish-born grandson of the Catholic monarchs). With the ensuing support from the Flemish Grand Chancellor, Jean le Sauvage, Las Casas received official approval to repopulate the Islands with Castilian and Andalusian farmers.<sup>7</sup> However, the recruitment of Spanish peasants was sabotaged and the allocation of funds was thwarted. Nevertheless, the Peasant Statutes granting special privileges and exemptions to farmer emigrants remained as law.

With his 1519 plan for the penetration, colonization, and evangelization of *Tierra Firme*, Las Casas embarked upon a third major officially-approved reform project.<sup>8</sup> Rather than focusing on the now-depopulated Islands, he proposed to establish a peaceful colony of farmers under the direction of friars on the north coast of South America at Cumaná. He envisioned peaceful evangelization of the Amerindian inhabitants, and their pacific co-existence with Spaniards. During the lengthy period of negotiations and preparations for the project, Las Casas earned a Licentiate in canon law probably by 1518 while in Valladolid. In December 1520, Las Casas's expedition set sail; in August 1521, the Cumaná mission, albeit fatally compromised in its stipulations, was established. After the mission's tragic ending the following January, Las Casas underwent a second conversion experience and entered the Dominican Order in Hispaniola in September of 1522.

During the required four years of religious formation in the Order of Friars Preachers, Las Casas followed the *ratio studiorum* (plan of studies) and its study of scripture, patristics, and scholastic Thomistic theology, as well as of sacred and secular history; these studies also enriched his

expertise in Latin, as well as his knowledge of canon law and of classical authors.<sup>9</sup> After becoming a Dominican friar and for the rest of his life, he also continued the scholarly activity of writing. In all of these writings, Friar Bartolomé emphasized peaceful and persuasive evangelization as well as denounced the wars of conquest and the enslavement of Indigenous peoples.

In 1526, Friar Bartolomé became prior of a new Dominican community at Puerto de Plata on the northern coast of Hispaniola, where he defended the Indigenous people by preaching thunderously against the slave trade. In 1527, and in keeping with his juridical penchant for written narrations of the facts, he resumed recording and editing information about the early contact and colonization period; these writings constituted the first part of his intended six-decade account of the *Historia [general] de las Indias*. Additionally, he authored the *Memorial de denuncias de agravios* (Memorial denouncing the harms) that the Dominicans sent to the Council of the Indies in 1528, an anti-slavery *Parecer* (Opinion) in 1529, and a *Programa* in 1530 on the religious and civic duties of Christian Indigenous people.

In a *Carta al Consejo de las Indias* (Letter to the Council of the Indies) written in 1531, Las Casas reiterated his 1518 Peasant Emigration Plan, which proposed that the independent ecclesial system of friars and bishops direct the colonization of territories by farmers, as well as protect and peacefully evangelize the Indigenous inhabitants.<sup>10</sup> As was his consistent juridical approach that hermeneutically analyzed injustices in the Indies and proposed remedies in Spain, Las Casas appealed to authority, narrated the facts, and had recourse to the law in this *Carta*: he addressed the duty in conscience of the Council and emperor to eradicate conditions that endangered the salvation of the Indigenous people; he described the harms of the *encomienda* system; he declared that wars of conquest were unjust, illicit, and violations of divine and natural law, and he called for restitution. As a result of his newly-acquired and ongoing academic formation, which gave him new philosophical and theological understanding, as well as equipped him with biblical metaphors and gospel spirituality; as such, his *Carta* read like a fiery sermon.

In 1532, accused of withholding deathbed *viaticum* from an abusive encomendero, Friar Bartolomé was ordered back to Santo Domingo and silenced for two years by the Hispaniola *Audiencia* (high court).<sup>11</sup> Subsequently, in 1533, Las Casas put his method of peaceful conversion into practice by successfully intervening in the Enriquillo affair. In 1534, after informing the Council of the Indies of the *Audiencia's* persecution of him, the Dominican friar wrote his *Carta a un personaje de la Corte* (Letter to an official of the court) to inform Juan Bernal Díaz de Luco of the urgent need to remedy the evils and depopulation that the Indigenous people suffer from the *encomiendas*, their treatment as slaves, and the

corrupt governance.<sup>12</sup>

Additionally, in 1534, Las Casas wrote the first of three versions of his *De unico vocationis modo omnium gentium ad veram religionem* (The Only Way to Draw all People to a Living Faith), which became one of the most significant missionary tracts in the Church's history.<sup>13</sup> This Latin treatise was essentially a blueprint for his own later missionary experiments: spread of the Gospel only by peaceful and rational persuasion through word and deed; adequate instruction prior to baptism, as well as respect for and incorporation of native cultures in the missionary enterprise. In *De unico vocationis modo*, Friar and *Licenciado* Las Casas clearly demonstrated his knowledge of the canonistic-philosophical-theological foundation of the peaceful and rational approach to evangelization, as well as of the elements of unjust war.

In late December 1534, Las Casas left Hispaniola with other Dominicans to begin missionary labor in Peru. A lengthy equatorial calm in the Pacific thwarted their plan to engage in peaceful and persuasive evangelization in the Andes; their ship was forced to dock on the Nicaraguan coast. The marooned Dominicans spent almost a year in Nicaragua, during which time they witnessed public floggings of the Indigenous people and massive exportations of Indigenous slaves. The friars vigorously denounced these atrocities as well as Governor Rodrigo de Contreras's planned armed foray into the Desaguadero region of free Amerindians.

Because Las Casas and his confreres realized that the situation under the Nicaraguan governor was becoming exceedingly hazardous, they prudently accepted the invitation of Bishop-elect Francisco Marroquín to serve in Guatemala. There they administered to the spiritual needs of the Spaniards in Santiago de Guatemala, and instructed the Indigenous inhabitants in the Christian Faith. In this other region of Central America, Las Casas also resumed writing: he translated parts of his Latin *De unico vocationis modo* into Spanish (*Del único modo*) as a second version of the missionary tract for the benefit of non-Latin readers such as governors and *conquistadores*; he wrote twenty chapters about Indigenous lifestyles and customs in his own *Historia* as a critique of Oviedo's 1535 *Historia* – parts of this critique appeared in his *Apologética historia sumaria de las Indias* (Summary apologetic history of the Indies).<sup>14</sup>

In 1536, Las Casas attended the Mexican ecclesiastical junta as the delegate of Bishop-elect Marroquín. This episcopal conference produced three *actae* (documents) about the Indigenous Church, the issue of slavery, and the method of evangelization. The *acta* about the Amerindian Church, which resulted in the papal brief *Altitudo divini consilii*, utilized Las Casas's *Programa para el modo de vivir de los Indios Cristianos* (Program for the way of life of Christian Indians) and his memorandum concerning the controversy over the baptism of adult Indigenous neophytes. The *acta*

about freeing slaves and abolishing the *encomienda*, which produced the papal brief *Pastorale officium*, reflected Friar Bartolomé's *Ocho proposiciones contra las conquistas* (Eight statements against the conquests). The *acta principal* concerning evangelization, which inspired the landmark papal bull *Sublimis Deus* (Sublime God), was based essentially on Las Casas's *De unico vocationis modo* (*The Only Way*). This 1537 papal encyclical, which is often called the Magna Carta of Indigenous rights, proclaimed that the Amerindians were fully human, eminently capable of receiving the Faith, as well as completely entitled to their liberty and property, even though they may not be members of the Church. This proclamation of Pope Paul III was a powerful weapon for pro-Indigenous forces.

In 1536, Las Casas trans-filiated from the Hispaniola Dominican Province of Santa Cruz to the Mexican Dominican Province of Santiago, after which he returned to Guatemala as vicar of the Dominican missions and as the episcopal vicar of the diocese. In 1537, in collaboration with his Dominican confreres and converted *caciques* (Indigenous lords), Las Casas extended their evangelization efforts to Sacapulas and beyond, as well as initiated a peaceful conversion experiment of his own. By the year's end and with the help of Indigenous merchants, Las Casas, Friar Pedro d'Angulo, and *cacique* Juan with a retinue of seventy Indigenous inhabitants made contact with the resistant Amerindians of the territory known to the Spaniards as *Tierra de Guerra* (Land of war), which Las Casas promptly renamed *Tierra de Vera Paz* (Land of true peace). His subsequent pioneering experiment of peaceful evangelization was initially successful.

In 1538, Bartolomé also penned a third version of *The Only Way* to awaken the conscience of the king. He titled this reminder to the monarch as *How the Kings of Spain must care for the World of the Indies viz., [by] the Only Way of calling all people to a Living Faith*.<sup>15</sup>

In 1540, at the request of the Mexican Dominican Provincial Chapter and of Bishop Marroquín, and with recommendations from civil and ecclesial authorities, Las Casas returned to Spain with the official objective of recruiting missionaries for Guatemala, and of securing support for peaceful evangelization methods. Once there, he pursued an additional objective that he had desired for almost two decades: to report in person to the Emperor, Charles V, about "most important matters related to the royal estate of the Indies," which urgently required remedial and reform measures.<sup>16</sup>

Two years later, Las Casas finally was able to have a series of lengthy days to inform the concerned emperor and his specially-convened *junta* about the atrocities and killings taking place in the New World. His oral and written narrations of the facts included a shocking *Larguísima relación* (Very long account) of the evils and harms done, a voluminous



*Memorial de remedios*, a clarifying *Conclusiones sumarias sobre el remedio de las Indias* (Summary conclusions concerning the remedy of the Indies), and a culminating *Parecer* (Opinion) that concisely reiterated the major issues needing legislation. As a result of Las Casas's appeal to the highest authority and his recourse to the law, the New Laws, entitled *Laws and Ordinances Newly Made for the Governance of the Spanish Colonies in the Indies and the Good Treatment and Preservation of the Indians*, were created, elaborated, promulgated, and signed in 1542. Published in 1543, this monumental legislation abolished slavery and the *encomienda* system, as well as combined political reality with humanitarian idealism, and are regarded as the supreme achievement of Las Casas's career. Indeed, as Pérez Fernández declared, the New Laws were "made" by Las Casas.

That same year, Las Casas presented a requested abbreviated written version of the *Larguísima relación* to Prince Philip, the future king. Ten years later, Las Casas printed an expanded and revised edition of this *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (A Very Brief Account of the Destruction of the Indies). In this treatise, he described the evils and harms done to the Indigenous peoples through wars and enslavements by many Spanish *encomenderos*, conquistadores, and certain royal officials, and repeatedly condemned these atrocities as violations of all "human, natural, and divine law."<sup>17</sup>

In 1543, Las Casas was appointed bishop of the impoverished diocese of Chiapas (southern Mexico / northern Guatemala). His stated goals for his diocese were threefold: to promote peaceful conversion methods rather than violent encounters with the Indigenous inhabitants; to protect them from Spanish abuses through the enforcement of the 1542 New Laws, and to colonize territory with Spanish peasant emigrants along with a contingent of friars as overseers. During his tenure as resident bishop that began in 1545, these goals could not be achieved because of a complex combination of factors. He experienced lack of civil support and of recruited peasants, conflicts with Bishop Marroquín over diocesan boundaries and slaveholding, as well as hostilities of Spanish settlers in the Yucatan toward him. The Spaniards hated him because – rightly so – they believed that he instigated the New Laws, and because – as they would soon realize – they could not receive absolution in confession unless they took a legal public pledge to make restitution for the Indigenous people's loss of lives, their enslavement, and the oppression caused by the Spaniards' unjust conquests and brutal colonization. Given the entrenchment of slave-trafficking in Chiapas, the corruption of royal officials – including the *Audiencia de los Confines* and its president, Alonso de Maldonado, as well as the invasions of Spaniards into *Tierra de Vera Paz* for slave-taking, riots of abusive *encomenderos* and conspicuous slaveholders in Ciudad Real against their new bishop took

place. Consequently, Las Casas's tenure as resident bishop of Chiapas was highly conflictive. Nevertheless, on Passion Sunday in 1545, Bishop Las Casas announced that no conquistadores, encomenderos, and slave-owners would be absolved in Confession (an annual obligation for them during the Lenten season) unless they pledged restitution, and he appointed certain friars and clerics to hear the confessions and to interrogate the confessee in the confessional according to twelve rules.

In 1546, an ecclesiastical synod of bishops, prelates and chief theologians of various religious orders, secular clerics, *letrados* from among colonists, and certain royal officials, as well as a junta of mendicant friars, took place in Mexico City.<sup>18</sup> At the episcopal meeting, the Bishop of Chiapas received support for an ecclesial response to a situation that secular and royal officials could not solve: the nonconformity of the New Laws, the ongoing conquests and enslavement, and the lack of restitution.<sup>19</sup> In the second *acta* of the episcopal junta, Las Casas obtained clear recognition of and strong (although not unanimous) support for the principle and duty of restitution: for what encomenderos owed the Indigenous people, for exacting excessive tributes, and for the Spaniards' neglect of or their impediments to the natives' evangelization and conversion.<sup>20</sup> This *acta* was significant, because Las Casas's future *Doce reglas* – a first *Confesionario* manuscript – focused comprehensively on the duty of restitution.<sup>21</sup>

At the mendicant friars' junta, several important Lascasian-like directives were promulgated: the mendicants unanimously condemned the wars of conquest; they vehemently denounced the enslavement of the Indigenous people and the oppressive personal services; they unflinchingly declared that, with the possible exception of Jalisco, Indians in the Indies were unjustly enslaved and were to be freed.<sup>22</sup> Furthermore, in accord with the New Laws, the mendicants required that any title to Indian slaves was to be examined by the appropriate *Audiencia*. The friars firmly resolved not to absolve any Spanish conquistadores, slave owners, or abusive encomenderos who did not pledge restitution. With the directive about absolution from the friars' junta coupled with the duty of restitution espoused by the bishops' junta, Las Casas was now ready to employ the Sacrament of Confession as a total remedy – indeed, as a weapon – to propitiate healing for the Indigenous people and to facilitate the eternal salvation of the Spaniards in the Indies, and – simultaneously, to enforce conformity with the original 1542 New Laws – at least in the diocese of Chiapas as was his duty as its bishop.

As it happened, in 1546, "several Dominican friars [at the junta] ... begged and charged ... [him] ... several times" to provide some Rules to guide them as confessors of the offending Spaniards, which he did in a manuscript entitled *Doce reglas* (Twelve Rules). In this first *Confesionario*

manuscript, Las Casas expanded the population cohorts of those who had to make restitution from the obvious ones – the conquistadores, encomenderos, and slave owners – to include merchants, ranchers, miners, and anyone else who did harm to the Indigenous people. He detailed the different kinds of restitution required of each cohort as well as the different aspects to be taken into account when assessing the type and amounts of required restitution. Subsequently, as he sailed for Spain in March of 1547, he responded to some friars' concerns about the harshness of Rules I and V that obliged confessors "to demand that penitents give a suitable and juridical pledge to make restitution" before absolution. He wrote an *Adición de la primera y quinto reglas* (appendix for the first and fifth rules) to the *Doce reglas* in which he demonstrated how the confessor's obligation to require such a juridical document was based on divine, natural, and positive law – both canon and civil. In this *Adición*, and in keeping with his casuistic argumentation style, he also indicated the restitution required of penitents in the various cases of conscience. Later, he submitted the complete manuscript that contained the *Doce reglas* and the *Adición* to six Salamancan theologians; they approved this second version of the *Confesionario*.<sup>23</sup>

Probably as a precautionary measure, especially if the Spaniards rose up against any bishop or priest who followed the rules of the *Confesionario*, Las Casas received episcopal support to petition the Prince Regent for ecclesiastical immunity, which he did with forceful arguments in his *De exemptione sive damnatione* (On Exemption or Damnation). Recognizing the "patchwork" character of the Mexican junta declarations and the need to lobby permanently at court for Indigenous rights, Bishop Las Casas then prepared to return to Spain by appointing a vicar general for the diocese of Chiapas.

Meanwhile, at the local and regional levels, both civil and some ecclesiastical sources protested and reacted to the *Doce reglas*. The Councils of Castile and the Inquisition also requested an explanation from the bishop of Chiapas about an issue in Rule VII of the *Doce reglas*: that of Spanish sovereignty.<sup>24</sup> As a strictly moral question became a political matter, Las Casas defended himself against charges of treason and heresy in his *Treinta proposiciones* (Thirty Propositions).<sup>25</sup> In this treatise, he argued that the Spanish kings were "authentic ... and universal rulers" of the Indies; that their supreme political jurisdiction did not nullify the natural jurisdiction and legitimate authority of the Indigenous rulers in their nations, and that the title granted by the Pope in no way unseated the Indigenous rulers and princes of the Indies.<sup>26</sup> In a subsequent lengthy and cogent treatise, the *Tratado comprobatorio del imperio* (Treatise confirming the sovereign empire), Las Casas explained how the Pope had temporal power only as a means to a spiritual end, but not as direct



or directive authority.<sup>27</sup> In the case of non-baptized Indigenous people, the Pope's obligation was to guide them peacefully and persuasively to eternal life by the preaching of the gospel because they were members of the Body of Christ *in potencia* and *in actu* (potentially and actually).<sup>28</sup> As such, these two clarifying treatises succinctly addressed the three competing jurisdictions present in the Indies: the political jurisdiction of the Spanish monarchs, the natural jurisdiction of the Indigenous lords, and the spiritual jurisdiction of the Pope (only over baptized Indigenous people).<sup>29</sup> Eventually, Las Casas would demand the restoration of the natural jurisdiction of the Indigenous rulers.

In 1550, having completed the six-year episcopal term and its requirement of two years of residence in the diocese, Las Casas resigned his episcopal office. That same year, Las Casas finished his *Apologética historia sumaria* (Summary apologetic history), which he began writing in 1527, and his *Apología*, which he started to pen in 1548. In 1550-1551, he used these works at the special junta in Valladolid of theologians, jurists, *letrados*, and the Council of the Indies who, with conscience, had convened to hear Las Casas and Sepúlveda debate the justice of the wars against the Indians. During this prolonged debate, he also generated another treatise, *Una disputa o controversia con Sepúlveda* (A debate or controversy with Sepúlveda) to defend against Sepúlveda's argument that the conquest was legitimate because of the Indigenous peoples' "inferiority" and their "natural state as slaves." The commentary of this treatise also occasioned Las Casas's promotion of the *Confesionario*, wherein the emeritus bishop of Chiapas reiterated that he wrote the *Confesionario* because he knew the facts (*los hechos*) about the evils and harms done to the Indigenous people, and that he knew and upheld the law (*el derecho*) – accordingly, as he stated, "*compuse mi confesionario*."<sup>30</sup> He subsequently published the complete second manuscript in 1552 as *Avisos y reglas para los confesores de españoles* (Advice and rules for confessors of Spaniards).

In 1552-1553 in Seville, Las Casas published a series of eight treatises, which were originally handwritten between 1541 and 1552, and are referred to as "the Sevillian cycle" or "the small circle" of his writings. Printed with a special license that bestowed royal privilege and distributed gratuitously, these treatises contained the best of Las Casas's juridical-philosophic-theological thought. Besides the *Avisos y reglas para los confesores* (Advice and Rules for Confessors) on the confessions of conquistadores and encomenderos; the series included *Entre los remedios* (Among the remedies) on the abolition of the *encomienda*; *Sobre ... los Indios que se han hecho en ellas esclavos* (Concerning Indians who have been made slaves) on the abolition of slavery; *Una disputa o controversia con Sepúlveda* (A debate or controversy with Sepúlveda) on Las Casas's debate

with this humanist and translator of Aristotle; *Treinta proposiciones muy jurídicas* (Thirty very juridical propositions) on the Spanish monarch's titles, the papal mandate to solely christianize, and the illegality of all armed conquests; *Tratado comprobatorio del imperio soberano* (Treatise confirming imperial sovereignty) on the Spanish monarch's position and the need for the consent of the governed; *Principia quaedam* (Certain principles) on royal power and its limitations, as well as on public law, human freedom, and the rights of the Indigenous; *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (A Very Brief Account of the Destruction of the Indies) on the evils and harms done to the Indigenous by the Spanish encomenderos, conquistadores, and other officials in violation of divine, natural, and human law. Publication was prohibited of a ninth treatise entitled, *Erudita et elegans explicatio Questionis* (Erudite and elegant answer to the question), which contained the legal and doctrinal bases for his arguments in defense of the Indigenous peoples' rights.<sup>31</sup>

After 1552, Las Casas continued adding to his prodigious body of writings as an essential part of his advocacy on behalf of the Indigenous people; in time, his known works would number more than three hundred *cartas*, petitions, *tratados*, proposals, *memoriales*, and *obras mayores*. From 1552-1563, Las Casas revised and augmented the *Historia [general] de las Indias*. In 1552, he extracted the *Apologética historia sumaria* from his three-volume *Historia* and developed this segment by 1560 into an encyclopedic work of two-hundred-and-sixty-six chapters that combated the pernicious thesis of Indigenous inferiority. In this landmark anthropological *obra mayor*, Las Casas described the diverse Indigenous nations, their economies, politics, cultures, religions, and natural environments, from early Hispaniola to mid-sixteenth-century Peru. While engaged in documentary research for these works (or possibly as early as 1546), the aging proto-anthropologist and historian learned, to his horror, that Africans had been captured and enslaved unjustly. Although, like others, he had advocated African slavery, he now condemned the atrocities committed by the Portuguese and others slave-traders, and thus became the first to denounce the African slave trade.<sup>32</sup>

Yet, in spite of Las Casas's reputation for integrity and dedication, he had many detractors, such as Sepúlveda, Fray Motolinía, and Bishop Marroquín. Nevertheless, Philip II (r. 1556 – 1598) trusted Las Casas; he appointed the retired bishop to his "privy council," and invited him to participate in the daily proceedings of the Council of the Indies. As such, the Crown had regular access to Las Casas's sage advice, extensive knowledge, and vast experience.

During his active retirement, Las Casas also maintained correspondence with New World officials and with other pro-*Indigenistas* on both sides of the Atlantic, with chroniclers such as Bernal Díaz

de Castillo and Pedro de Cieza de León, as well as with Indigenous communities. At court, Las Casas defended Indigenous rights, for example, of native inhabitants of Chimalhuacán, Oaxaca, Rio de la Hacha, and Lima; he fought for their liberty from specific *encomenderos*; he exercised power of attorney for influential *caciques*; he supported (and possibly drafted) *relaciones de agravios* (official accounts of harms) that the Indigenous authorities submitted to the Crown. Just as he submitted depositions to the Inquisition in support of Carranza (1559-1562), he also gave notarized testimony in support of the Cobán Amerindians' suit (1566) against *encomendero* Cabrillo.<sup>33</sup>

Las Casas's last great battle for justice began on behalf of the Indigenous inhabitants of Peru, for whom he successfully thwarted two attempts (1550-1553, 1554-1556) by Peruvian colonists to secure perpetual *encomienda* by offering to purchase them. In the aftermath of this protracted *encomienda* controversy, in the face of changed political dynamics in Spain and in the Indies, and in keeping with his own inclination to translate pressing concerns into concrete projects, Las Casas then sought the restoration of the Inca in Peru and, implicitly, of all Indigenous rulers in the Indies. Toward this end, he composed his most forceful and critical works: *De regia potestate* (1563) (Concerning royal power), a doctrinal treatise on human freedom and on the need for the consent of the governed; *De thesauris* (1563) (Concerning the treasures of Peru), a condemnation of Inca-grave robbery, and a "last testament" about evangelization, restitution, and sovereignty; *Tratado de doce dudas* (1564) (Treatise concerning twelve doubts), a comprehensive program of restitution and, ultimately, of the liberation of Indigenous nations.

In this final trilogy of treatises dedicated to the King, the octogenarian jurist reminded his readers that the evangelization and salvation of the Indigenous constituted the sole criterion for determining what was "just and right" about the Spanish presence in the New World. He contended that the papal donation was derived from particular human law, not from divine or natural law, and that therefore the Spanish sovereign only had *jus ad rem* (right toward the matter), not *jus in re* (right in the matter), because, as he insisted, the consent of the governed must first be requested and obtained juridically. He postulated that restitution of the Indigenous' lands, goods, human rights, and legitimate political leaders was key to remedying the situation in Peru and in the whole of the Indies. Las Casas also informed the King of his ultimate responsibility for, and his royal culpability in, the evils and harms done, as well as of his sovereign obligation to effect restitution. Indeed, as the aged bishop fearlessly contended, both the salvation of Spain and the King's personal salvation depended upon the sovereign's decisions and actions.

In these frank and powerful treatises, the nucleus of Las Casas's

themes and arguments remained the same, and yet contained important variations and nuances. As pointed out in the dedication of the *Tratado de doce dudas* to Philip II, underlying Las Casas's approach was the fact that he had "not ceased tirelessly [throughout his life] to inquire how, according to God and natural reason, divine and human justice, we should relate to [the Indigenous people]".<sup>34</sup> The fruit of this inquiry and of his recourse to law was indicated in his 1564 *Carta* to the newly-established Dominican Province of San Vicente in Chiapas: "I have delved so deep into the waters of these matters that I have reached their source".<sup>35</sup>

In 1566, as Las Casas prepared to meet the Divine Source of his Faith, the octogenarian jurist appealed for the last time to the highest authority of Church and Crown. To the newly elected Pope Pius V – his Dominican confrère, he sent a copy of *The Only Way*, and a forceful petition to excommunicate all those who thought or acted contrary to the only justifiable way of preaching the gospel and of waging just war, as well as all those who deemed the Indigenous inhabitants as inferior. He further petitioned the pontiff to update the canons governing New World bishops by obliging them, in accord with divine and natural law, to care for and protect, even with their lives, the Indigenous "poor of the gospel," to play no part in the oppressive tyranny and accept no favors, to learn the Indigenous languages, and, divesting themselves of accumulated riches, to live simply.

To King Philip II and the Council of the Indies, he sent a *Memorial de despedida*, in which farewell *Memorial* he concisely defined his life's mission, succinctly summarized the evils and harms of the twofold tyranny – the conquests and the corrupt governance – that had usurped the King's sovereignty; he forcefully petitioned the twofold remedy: a restoration of royal universal sovereignty based on the consent of the governed, and a *junta* to legislate an end to the destruction continuing in the Indies. The ailing missionary concluded expressing his fear that God may punish him too for his own "many negligences."

On July 18, 1566, at the age of eighty-two, Bartolomé de Las Casas died at the Dominican convent of *Nuestra Señora de Atocha* in Madrid. With his dying breath, he professed that, during more than fifty years of untiring labor, he had kept faith with the mission that God had laid upon him to plead for the restoration of the Indigenous people to their original lands and political leadership, to their freedom and dignity. His persistent uniformity of thought and endeavor in this mission was the obvious product of his consistent juridical approach, his canonistic-philosophical-theological epistemology, his first-hand experiences, his tenacious commitment, and his deep-seated Faith. However, in this lifelong battle for justice for the Amerindian people, Las Casas was not alone, nor was he the first pro-Indigenous advocate. Instead, he was

*primus inter pares* (first among equals); he was at the center of the hallowed tradition of fighting for human rights – a struggle which continues today.

### NOTES

1 In the *Brevísima*, Las Casas used the surname “Casaus” seemingly to refer to his lineage as French in order to deflect the reader’s attention from his alleged Jewish ancestry. Bartolomé de las Casas, *An Account, Much Abbreviated, of the Destruction of the Indies*, trans. Andrew Hurley, intro. and ed. Franklin W. Knight (Indianapolis, IN: Hackett Publishing, 2003), 2. André Saint-Lu conjectured that Las Casas wished to distinguish himself from the Lascasian merchants of Andulasia – many of whom were *conversos*. “Introducción” in Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. André Saint-Lu (Madrid: Cátedra, Quinta Ediciones, 1991), 28. See also Juan Durán Luzio, *Bartolomé de las Casas ante la conquista de América: las voces del historiador* (Heredia, C.R: EUNA, 1992), 285. Las Casas’s mother belonged to a Sevillian family of *converso* heritage. Manuel Giménez Fernández, “Bartolomé de las Casas en su IV centenario de su muerte,” *Arbor* 62, no. 252 (Diciembre, 1968): 273. Isacio Pérez Fernández, *Fray Bartolomé de Las Casas: brevisima relación de su vida, diseño de su personalidad, síntesis de su doctrina* (Caleruega, Burgos: Editorial OPE, 1984), 19.

2 This also lends credence to the suggestion of some scholars that Las Casas began studies in 1490 at the age of six. José Alcina Franch, “Introducción,” Bartolomé de las Casas, *Obra indigenista*, intro. y ed., José Alcina Franch (Madrid: Alianza, 1985), 13; Manuel Giménez Fernández, “La juventud en Sevilla de Bartolomé de las Casas,” *Miscelánea de Estudios dedicados al Doctor Ortiz* (Habana: Úcar, García y compañía, 1956), 2:670–717.

3 Alberto E. Ariza S., “Acotaciones sobre Fr. Bartolomé de Las Casas,” *Boletín de Historia y Antigüedades* 44, no. 718 (Julio-Septiembre, 1977): 511.

4 David Thomas Orique, “The Unheard Voice of Law in Bartolomé de Las Casas’s *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*” (Ph.D. diss., University of Oregon, 2011), 44, 88–89.

5 Bartolomé de las Casas, *The Only Way*, ed. Helen Rand Parish, trans. Francis Patrick Sullivan (New York: Paulist Press, 1992), 15; Isacio Pérez Fernández, *Cronología documentada de los viajes, estancias y actuaciones de Fray Bartolomé de las Casas*, vol. 2, Estudios Monográficos (Bayamón, P.R.: Centro de Estudios de los Dominicanos del Caribe, 1984), 2:183–86.

6 Bartolomé de las Casas, “Memorial de remedios para las Indias (1516),” *Obras Escogidas de Bartolomé de Las Casas: Opúsculos, cartas, y memoriales*, ed. Juan Pérez de Tudela Bueso (Madrid, BAE, 1958), V: 5–27 (hereafter cited as O.E.).

7 “Memorial de remedios para las Indias (1518),” O.E., V:31–35; “Memorial de remedios (1518),” O.E., V:35–39.



- 8 "Petición al gran canciller acerca de la capitulación de Tierra Firme (1519)," *O.E.*, V:40-43.
- 9 Orique, "The Unheard Voice of Law," 108-16.
- 10 "Carta al Consejo de las Indias (1531)," *O.E.*, V:43-55.
- 11 In Latin, *viaticum* means a supply of provisions or an official allowance of money for a journey. In ecclesial settings, *Viaticum* is Eucharist given to someone near or in danger of death.
- 12 "Carta a un personaje de la corte (1535)," *O.E.*, V:59-68.
- 13 Bartolomé de las Casas, "De unico vocationis modo," *Obras Completas*, edición de Paulino Castañeda Delgado y Antonio García del Moral, O.P. (Madrid: Alianza, 1998), II [hereafter cited as O.C.].
- 14 Sergio Pardo Galván, "Comentario de los textos de Fray Bartolomé de las Casas: Contra Fernández de Oviedo (1559) y Contra Ginés de Sepúlveda (1550-1551)," *Teoría y crítica de la psicología* 1, (2011): 33-38.
- 15 *De cura habenda regibus Hispaniarum circa orbem Indianum et [sic sc.] de unico vocationis modo omnium gentium ad veram religionem.*
- 16 "Carta al Emperador (1540)," O.C., (1995) XIII:99-100.
- 17 *Fray Bartolomé de las Casas, Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. Isacio Pérez Fernández, Estudios Monográficos (Madrid: Punto Print, S. L., 1999), III: 375-531.
- 18 Juntas consisted of civil, religious, or mixed assemblies. During the early colonial period, the assemblies of bishops, religious, secular clerics, civil functionaries and prominent colonists were referred to as "ecclesiastical juntas." In 1546, after the establishment of the three Church provinces of Santo Domingo, Mexico, and Lima, these assemblies were known as synods. Fernando Gil, "Las Juntas Eclesiásticas durante el episcopado de Fray Juan de Zumárraga (1528-1548)" (Pontificia Universidad Católica Argentina, 1989), 7.
- 19 Antonio María Fabié, *Vida y escritos de fray Bartolomé de las Casas*, 2 vols. (Madrid, Impr. de M. Ginesta, 1879), I:205; Fortino Hipólito Vera, *Compendio histórico del Concilio III Mexicano, o índices de los tres tomos de la colección del mismo concilio*. Vol. 2. (Imp. del colegio católico, 1879), 122; Francis Augustus MacNutt, *Bartholomew de las Casas: his Life, his Apostolate and his Writings* (Cleveland: Arthur H. Clark Company, 1909), 273; Parish, Helen Rand and Harold Weidman. *Las Casas en México: Historia y obra desconocidas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 57.
- 20 This *acta* generated protests from encomenderos, conquerors, and functionaries of colonial administration over the curtailment or loss of their rights.
- 21 Parish and Weidman, *Las Casas en México*, 58-64.
- 22 In early colonial Mexico, the most formidable Indigenous uprising against Spanish expansion was the Mixtón War, waged from 1540 to 1542. The

Spanish and their central Mesoamerican allies (Aztecs and Tlaxcalans) fought against northern Indigenous groups (mainly Cazcán, Zacatec, Guachichil, and Huichol); these northern groups resisted entrance into their region to take slaves, pursue silver mining, and establish *encomiendas*. In this war, Spaniards used just war arguments to justify capture and enslavement of Indians. Furthermore, the Crown had received a fifth of the large number of the slaves taken in the war, which would have been unacceptable according to Las Casas's strict rules. Carl Ortwin Sauer, *Land and Life; A Selection From the Writings of Carl Ortwin* (University of California Press, 1969), 113-115; Karoline P. Cook, "Muslims and Chichimeca in New Spain: The Debates over Just War and Slavery," *Anuario de Estudios Americanos*, 70, 1 Sevilla (España), enero-junio, 2013.

23 *Aquí se contienen unos avisos y reglas para los confesores*, O.E., V:235-249.

24 See Fabié's account about Las Casas's adversaries questioning Rule VII in his *Vida y escritos*, I:312-15; also see Pérez Fernández, *Cronología*, 761-762, 766; Pérez Fernández, *Fray Toribio Motolinía*, 144.

25 *Aquí se contiene treynta proposiciones muy jurídicas: en la quales sumaria y succintamente se toca[n] muchas cosas pertenecie[n]tes al derecho q[ue] la yglesia y los principes christianos tienen, o puede[n] tener sobre los infieles de qual quier especie que sean.* (Here is contained thirty very juridical propositions which summarily and succinctly touch on many things pertaining to the right that the Church and Christian princes have, or are able to have over infidels of whatever type they may be). O.E., V:249-257. For commentaries on this treatise, see Fabié, *Vida y escritos*, I:311; Gustavo Gutiérrez, *Las Casas: In Search of the Poor of Jesus Christ* (Maryknoll, NY: Orbis, 1995), 369-70, 385, 590, n19 and 20.

26 O.E., V:253; Fabié, *Vida y escritos*, 311-15; Parish and Weidman, *Las Casas en México*, 123-4.

27 *Tratado comprobatorio del imperio soberano y principado universal que los reyes de Castilla y León tienen sobre las Indias.* (Treatise confirming the sovereign empire and universal principate that the kings of Castile and León have over the Indies). *Tratado comprobatorio*, O.C., X:395-543. For commentaries about this treatise, see Fabié, *Vida y escritos*, I:317; Gutiérrez, *Las Casas*, 369-75, 378, 387-88.

28 Las Casas concurred with Aquinas's teaching that Christians were incorporated *in actu* [actually] as members of the visible Body of Christ by explicit faith and baptism, and that, by divine law, non-believers and the non-baptized (such as the Indigenous peoples) were incorporated as members of this Body of Christ only *in potencia*. The possibility of infidels becoming actual members of the Church was dependent, first, on Christ's power as head of all people to save humankind and on His grace, "which is more than sufficient to save all of the people of the world" and, second, "on the liberty and exercise of free will" in accord with the capabilities of all rational creatures. See Aquinas, *ST*, IIIa, Q8, a. 3, reply to objection 1, a. 5, and the *Tratado comprobatorio*, in O.E., V: 353a.

29 Bunsen suggests that problems stemming from the coexistence of the different overlapping and competing jurisdictions might possibly be solved by recourse to the ancient juridical principle of voluntary jurisdiction. José Cardenas Bunsen, "Manuscript Circulation, Christian Eschatology and Political Reform: Las Casas's *Tratado de las doce dudas* and Guaman Poma's *Nueva coronica*," in *Unlocking the Doors to the Worlds of Guaman Poma and His Nueva coronica*, eds. Rolena Adorno & Ivan Boserup, vol. 50 (Museum Tusculanum Press, 2015), 66-7.

30 Bartolomé de las Casas, "Aquí se contiene una disputa o controversia," *O. E.*, V:344b, 347ab, 348b.

31 Lawrence A. Clayton, *Bartolomé de las Casas and the Conquest of the Americas* (Hoboken, NJ: John Riley and Sons, 2011), 145.

32 While the issue of African slavery is significant in the history of the Americas, the complexities of the issue prohibit extensive commentary in this essay. Yet a few comments about the connection of this tragic institution with Indigenous slavery are important. In 1510, King Ferdinand officially ordered that the first African slaves (two hundred in number) be sent to the New World; although some assert that Columbus may have been the first to bring them to the Indies. With the decline of the Indigenous population because of disease, conquest, and abuse, African slaves were considered more capable of enduring the highly demanding forced labor, especially in the mines. Hugh Thomas, *The Slave Trade: The Story of Atlantic Slave Trade 1440-1870* (New York: Touchstone, 1997), 14, 92. In 1516, because of Las Casas's concern about the plight of the Indigenous people, he advised importing "twenty black or other slaves to work in the mines." See the eleventh remedy of his "Memorial de remedios para las Indias" (1516), *O.E.*, V:9b. However, in 1546, Las Casas learned that the African slaves were being captured in unjust wars; he realized that he terribly erred in ignorance of the facts; he quickly condemned this practice, and directly compared the Africans' unjust capture to that of the Amerindians. See Isacio Pérez Fernández, *Fray Bartolomé de las Casas, O.P., Brevisima relación de la destrucción de África* (Salamanca: Editorial San Esteban, 1989); Isacio Pérez Fernández, *Fray Bartolomé de las Casas, O.P. de defensor de los Indios a defensor de los Negros* (Salamanca: Editorial San Esteban, 1995); Juan Comas, "Fray Bartolomé: la esclavitud y el racismo," *Cuadernos Americanos* 205, no. 2 (Marzo-Abril de 1976). Nevertheless, in the nineteenth century, David Walker inaccurately denounced Las Casas as "that very very notorious avaricious Catholic priest or preacher and adventurer with Columbus" and falsely charged him with causing African slavery in America. See David Walker, *Appeal to the Coloured Citizens of the World*, ed., intro., annot., Peter P. Hinks (University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 2000), 37-45, 119-20; David Orique, "A Comparison of Bartolomé de Las Casas and Fernão Oliveira: Just War and Slavery," *E-journal of Portuguese History*, 12, 1, (June 2014): (June 2014): 87-118.

33 Jean Piel, "Sajcabajá, muerte y resurrección de un pueblo de Guatemala" [online]; available from <http://books.openedition.org/cemca/1820> (accessed 26 January 2017).



34 "Las doce dudas," O.C., (1992) 11.2: 16

35 "Carta a los Dominicos de Chiapa Guatemala (1564 )," O.C., (1995) 13: 354.

### WORKS CITED

Alcina Franch, José. "Introducción." In *Bartolomé de las Casas, Obra indigenista*. Introducción y edición de José Alcina Franch, Madrid: Alianza, 1985, 7-59.

Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae*. New York: Benziger Brothers, 1947.

Ariza S., Alberto E. "Acotaciones sobre Fr. Bartolomé de Las Casas." *Boletín de Historia y Antigüedades*, 44, no. 718 (Julio-Septiembre, 1977): 509-511.

Bunsen, José Cardenas. "Manuscript Circulation, Christian Eschatology and Political Reform: Las Casas's *Tratado de las doce dudas* and Guaman Poma's *Nueva coronica*", in *Unlocking the Doors to the Worlds of Gaman Poma and His Nueva coronica*, eds. Rolena Adorno & Ivan Boserup, vol. 50. Museum Tusculanum Press, 2015, 65-86.

Clayton, Lawrence A. *Bartolomé de las Casas and the Conquest of the Americas*. Hoboken, NJ: John Riley and Sons, 2011.

Comas, Juan. "Fray Bartolomé: la esclavitud y el racismo," *Cuadernos Americanos* 205, no. 2 (Marzo-Abril de 1976): 145-152.

Las Casas, Bartolomé de. *An Account, Much Abbreviated, of the Destruction of the Indies*. Translated by Andrew Hurley. Introduction and edited by Franklin W. Knight. Indianapolis: Hackett, 2003.

\_\_\_\_\_. "De unico vocationis modo," *Obras Completas*, edición de Paulino Castañeda Delgado y Antonio García del Moral, O.P. Madrid: Alianza, 1998, vol. II.

\_\_\_\_\_. *Fray Bartolomé de Las Casas: brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Vol. 3, Estudios monográficos. Primera Edición Crítica por Isacio Pérez Fernández, O. P. Bayamón, P.R.: Centro de Estudios de los Dominicos del Caribe, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Only Way*, ed. Helen Rand Parish, trans. Francis Patrick Sullivan. New York: Paulist Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Obras completas* (hereafter O.C.). 14 vols. Edición Crítica por Álvaro Huerga. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. "Memorial de remedios para Las Indias (1516)," O.C., 13:23-48.

\_\_\_\_\_. "Memorial de remedios para las Indias (1516)," *Obras Escogidas de Bartolomé de Las Casas: Opúsculos, cartas, y memoriales* (hereafter O.E), ed. Juan Pérez de Tudela Bueso (Madrid, BAE, 1958), V: 5-27.

\_\_\_\_\_. "Memorial de remedios para las Indias (1518)," O.E., V:31-35; "Memorial de remedios (1518)," O.E., V:35-39.

\_\_\_\_\_. "Petición al gran canciller acerca de la capitulación de Tierra Firme (1519)," *O.E.*, V: 40-43.

\_\_\_\_\_. "Carta al Consejo de las Indias (1531)," *O.E.*, V:43-55.

\_\_\_\_\_. "Carta a un personaje de la corte (1535)," *O.E.*, V:59-68.

\_\_\_\_\_. "Carta al Emperador (1540)," *O.C.*, XIII:99-100.

\_\_\_\_\_. *Aquí se contienen unos avisos y reglas para los confesores ...*, (1552), *O.E.*, V:235-249.

\_\_\_\_\_. *Tratado comprobatorio del imperio soberano y principado universal que los reyes de Castilla y León tienen sobre las Indias* (1552) *O.C.*, X: 397-543.

\_\_\_\_\_. *Tratado comprobatorio del imperio soberano y principado universal que los reyes de Castilla y León tienen sobre las Indias* (1552) *O.E.*, V: 350-423.

\_\_\_\_\_. "Las doce dudas," *O.C.*, (1564) 11.2.

\_\_\_\_\_. "Carta a los Dominicos de Chiapa Guatemala (1564)," *O.C.*, 13: 353-363.

Cook, Karoline P. "Muslims and Chichimeca in New Spain: The Debates over Just War and Slavery," *Anuario de Estudios Americanos*, 70, 1 Sevilla (España), enero- junio, 2013: 15-38.

Durán Luzio, Juan. *Bartolomé de las Casas ante la conquista de América: las voces del historiador*. Heredia, Costa Rica: EUNA, 1992.

Fabié, Antonio María. *Vida y escritos de fray Bartolomé de las Casas*, 2 vols. Madrid, Impr. de M. Ginesta, 1879.

Fortino Hipólito Vera, *Compendio histórico del Concilio III Mexicano, o índices de los tres tomos de la colección del mismo concilio*. Vol. 2. Imp. del colegio católico, 1879.

Gil, Fernando. "Las Juntas Eclesiásticas durante el episcopado de Fray Juan de Zumárraga (1528-1548)," in *Teología revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 1989: 7-34

Giménez Fernández, Manuel. "Bartolomé de las Casas en su IV centenario de su muerte." *Arbor* 62, 252 (Diciembre 1968): 269-329.

\_\_\_\_\_. "La juventud en Sevilla de Bartolomé de las Casas," *Miscelánea de Estudios dedicados al Doctor Ortiz* (Habana: Úcar, García y compañía, 1956), 2:670-717.

Gutiérrez, Gustavo. *Las Casas: In Search of the Poor of Jesus Christ*. Maryknoll, NY: Orbis, 1995.

MacNutt, Francis Augustus. *Bartholomew de las Casas: his Life, his Apostolate and his Writings*. Cleveland: Arthur H. Clark Company, 1909.

Orique, David Thomas. "The Unheard Voice of Law in Bartolomé de Las Casas's *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*". Ph.D. diss., University of Oregon, 2011.

\_\_\_\_. "A Comparison of Bartolomé de Las Casas and Fernão Oliveira: Just War and Slavery," *E-journal of Portuguese History*, 12, 1, (June 2014): (June 2014): 87-118.

Parish, Helen Rand and Harold E Weidman. *Las Casas en México: historia y obra desconocidas*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Pardo Galván, Sergio. "Comentario de los textos de Fray Bartolomé de las Casas: Contra Fernández de Oviedo (1559) y Contra Ginés de Sepúlveda (1550-1551)", *Teoría y crítica de la psicología* 1, (2011): 33-38.

Pérez Fernández, Isacio. *Fray Bartolomé de Las Casas: brevísima relación de su vida, diseño de su personalidad, síntesis de su doctrina*. Caleruega, Burgos: Editorial OPE, 1984.

\_\_\_\_. *Cronología documentada de los viajes, estancias y actuaciones de Fray Bartolomé de las Casas*. Vol. 2, Estudios Monográficos. Bayamón, P.R.: Centro de Estudios de los Dominicanos del Caribe, 1984.

\_\_\_\_. *Fray Toribio Motolinía, O.F.M., frente a Fray Bartolomé de las Casas, O.P.: estudio y edición crítica de la carta de Motolinía al Emperador (Tlaxcala, 2 de Enero de 1555)*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1989.

\_\_\_\_. *Fray Bartolomé de las Casas, O.P., Brevísima relación de la destrucción de Africa*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1989.

\_\_\_\_. *Fray Bartolomé de las Casas, O.P. de defensor de los Indios a defensor de los Negros*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1995.

Piel, Jean. "Sajcabajá, muerte y resurrección de un pueblo de Guatemala" [online]; available from <http://books.openedition.org/cemca/1820> (accessed 26 January 2017).

Saint-Lu, André. "Introducción," *Bartolomé de las Casas, Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Editado por André Saint-Lu, 10-57. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1991.

Sauer, Carl Ortwin. *Land and Life; A Selection From the Writings of Carl Ortwin*. University of California Press, 1969.

Thomas, Hugh. *The Slave Trade: The Story of Atlantic Slave Trade 1440-1870*. New York: Touchstone, 1997.

Walker, David. *Appeal to the Coloured Citizens of the World*, ed., intro., annot., Peter P. Hinks. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 2000.

## THE LEGAL FOUNDATIONS OF LAS CASAS'S WARNINGS ON THE DESTRUCTION OF SPAIN

**José Cárdenas Bunsen**  
Vanderbilt University

In his 1564 letter to his fellow Dominicans in Chiapas and Guatemala, Las Casas drew their attention to the approval that his arguments against the encomienda system had received among the distinguished theologians of Salamanca; he also mentioned that his arguments had been read and discussed at the universities of Salamanca and Alcalá (Las Casas, *Cartas* 355). This claim regarding his intellectual impact could be corroborated by recognizing the close dialogue with Las Casas's ideas found in the arguments on baptism that Domingo de Soto was elaborating for his unfinished *De ratione promulgandi Evangelium*, in Melchor Cano's demonstration of the Indian right to dominium, and also in the collective approval of Las Casas's confessional and *Tratado comprobatorio* signed by Bartolomé Carranza de Miranda, Mancio de Corpus Christi, Pedro de Contreras and master Venegas, among others (Soto 272; Cano 112-119, 120-127; Las Casas, *Tratados* 854-855; Cárdenas, "Manuscript" 82n.4).

Along with the extensive discussion of his ideas by Juan de la Peña, the thorough annotation of his manuscripts by Alonso de la Veracruz, and the recognition of his doctrine at the University of Coimbra, Las Casas's solid theoretical arguments had become the common opinion on the conquest of the Indies held by many intellectuals, and they certainly constitute an important part of his legacy among his peers and among the next generation of thinkers on matters related to the Indies.

Another aspect of his legacy relates to his warning on the pouring of God's wrath over Spain; this admonishment was quickly taken up and interpreted in historical and eschatological terms by Las Casas's early readers. The Dominican bishop repeatedly thought of this apocalyptic

motif as he was drafting the final appendixes to all of his works. After completing his *De Thesauris* [1563] and his *Tratado de las doce dudas* [1564], Las Casas penned two pieces that brought to a close his intellectual career: a short letter to Pope Pius V and a memorandum addressing the members of the Council of the Indies appended to his *doce dudas* both written in 1566 (Wagner and Parish 238; Iglesias Ortega 621). The latter contains a summary of his persistent denunciation of the unjust wars of conquest against Native Amerindians, the illicit status of the encomienda system, the possession in bad faith of ill-gotten gains, the pervasive commission of mortal sins by most Spaniards and the political tyranny established in the Indies. It also included a warning on the intervention of God and the pouring of his wrath upon Spain (Las Casas, *Doce dudas* 217).

Echoing the authority of Italian jurist Bartolus of Sassoferrato in his commentary to the Justinian Codex, Las Casas advised his readers to found all arguments with the support of laws, to the point of blushing for speaking without it; but as opposed to his display of authorities in building his juridical thesis, Las Casas's appeal to his eschatological admonishment does not present his customary legal apparatus (Las Casas, *Tratados* 365; Bartolus ad C.6.20.19). In this study, I will address this apparent absence and try to answer the following question: How is this final apocalyptic tone related to the rest of Las Casas's legal arguments? When and why did Las Casas decide to warn Philip II, and later the rest of his readers, about the imminent pouring of the god's wrath upon Spain? In what follows I will argue that Las Casas's appeal to the wrath of God is closely connected to his attempts to exercise his episcopal authority in Chiapas and to enforce the New Laws, the reformist legislation passed by Charles V with Las Casas's advice in 1542, with the assistance of the Audiencia de los Confines. The authoritative legal support that Las Casas assembled for reversing the refusal of the Audiencia to assist him with the enforcement of the New Laws mediates between his legal arguments and the invocation of divine wrath against Spain. In his later writings, the development of this warning became a channel between the legal and the eschatological implications of his legal proposals, thus offering important insights into the mechanisms underlying Las Casas's conceptualization of his writings and his reformist agenda.

Alain Milhou has studied this eschatological component in Las Casas's thoughts. When analyzing this language, Milhou has linked this warning to the Spanish historiographical tradition that viewed the Muslim conquest of the Iberian Peninsula — customarily called the destruction of Spain — as the historical landmark that articulates a repetitive scheme of destruction and restoration. This historiographical trend informs the title of the *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* [1552] (Milhou, "Destrucción" 48). Denglos has interpreted Las Casas's

reiteration of the Spanish destruction motif in the dedication of his *Doce dudas* to a theological adaptation of the eye-for-an-eye principle (Denglos 114; *Biblia Sacra* Mt 5:38). These important scholars focus, though, on the final issuances of this apocalyptic warning; nevertheless, its first instance, included in the 1545 letter to Philip II, contains precious information that enables us to connect this eschatological monition to its legal frame. This article departs from this first unexamined expression of the warning, and proceeds to a sequential reassessment of other iterations of Las Casas's cautionary statement and of the contexts in which he advanced them. Thus, the accurate recognition of the underlying set of ecclesiastical norms underneath this apocalyptic stance and its reflection in Las Casas's arguments unpacks the connections of the different layers of legal, theological and eschatological implications of Las Casas's ideas. Las Casas conceived his admonition on the Spanish destruction as an appeal to the highest transcendental authority to persuade earthly authorities to install his sweeping reforms in the face of the failure of human authorities to honor justice; and, more importantly, it signals the expression of his full episcopal authority and its defense in the ensuing years.

## **2. The Enforcement of the New Laws and the Destruction of Spain (1544-1545)**

After his presentation to the Chiapas bishopric, Las Casas proceeded to take possession of his see by strictly adhering to the canonical steps leading to his acceptance, consecration and installation (Parish, *Las Casas*, XI-XIV). Aiming at securing "the conservation of the Indians," Las Casas requested from Charles V many concessions to enlarge his bishopric's territory and to facilitate the exercise of his episcopal power. Some of these petitions translated into executorials for the Royal Audiencia de los Confines, the Royal court established by the New Laws in the Guatemalan city of Gracias a Dios, ordering its officials to recognize the newly established bishopric's limits, to assist Las Casas in implementing the New Laws, and to honor his ecclesiastical authority that carried jurisdictional rights and duties to protect the natives (Fabié II: 92; Parish, *Las Casas* 3-13).

Once he was in Chiapas, Las Casas, acting in his episcopal capacity, issued an official announcement to his flock requesting them to denounce public sins, disrespect against ecclesiastical jurisdiction and situations disapproved of by canon law —among which he listed abuses against Indians, widows and minors. He justified his request by invoking his role as supervisor of life and customs, which fulfilled part of his duties for the *cura animarum* —the spiritual care of souls— and aiming at preventing



scandals, public unrest and the provocation of God's wrath which was able to destroy peoples (Las Casas, *Cartas* 193-6).

Las Casas appeared before the Royal *Audiencia* to claim jurisdiction over the Indians as *personae miserabiles*, that is, as a group of people in need of special legal protection to be provided by the Church (Las Casas, *Cartas* 199-205; 207-10).<sup>1</sup> Though the official response from the *Audiencia* agreed to other of Las Casas's petitions, local authorities refused to accept his demand to withdraw the Indians from the *encomenderos* and to place them directly under royal jurisdiction through the mediation of the Church (Fabié II: 136; Wagner 130; Las Casas, *Cartas* 209). Dissatisfied, Las Casas informed Prince Philip of the *Audiencia*'s disregard of his episcopal dignity, its refusal to recognize the rights of his jurisdiction and its resistance to the New Laws. In his letter, Las Casas casts the whole situation under the light of a disorderly state of affairs in which the governor, president of the tribunal and other bureaucrats offended the bishop and publicly expressed their desire to replace the king. This chaos led Las Casas to advise Philip to begin a timely examination and to put a remedy to this situation. Otherwise—assures Las Casas—divine punishment would befall and God might even destroy Spain.<sup>2</sup>

In pursuing the enactment of his episcopal authority, Las Casas consistently based his actions on canon law, for this was the legal code that supported his role in society. Thus, he asserted that his mission and actions were intended to conform with the canons he had sworn to obey in his consecration. Among them, the canon *Amministratores* stands out: it is the canon with which Las Casas opened his appeals to the Royal *Audiencia* and the one he quoted in the letter to then prince Philip anticipating the destruction of Spain (Las Casas, *Cartas* 207, 221; *Corpus iuris canonici*, c.26.C.23.q.5). Recalling his attempts to obtain the assistance of the Royal *Audiencia* to exercise his full authority, Las Casas confirms his observance of appropriate legal procedures at every step, and affirms, "I submitted a petition containing three admonitions according to the canon *Amministratores*, 23rd Cause, fifth question, to the president and auditors requesting them to liberate my church which is oppressed and tyrannized, and I cannot exercise the ecclesiastical jurisdiction because the ordinary mayors keep the people rebellious against God and almost against your majesty as far as they are able to."<sup>3</sup> Due to Las Casas's repeated reliance on it, this canon constitutes the legal foundation for his actions before the *Audiencia*, which were protected by a long history of jurisdiction that culminated in this canon first issued by Pope John VIII for the treatment of situations in which secular administrators of any rank did not respect ecclesiastical justice:

Certainly administrators of secular dignities who are appointed to the defense of the church, the protection of orphans and widows, and the repression of thieves, whenever they are summoned by bishops or church officials, should listen most attentively to their demands, and according to what necessity requires, they should examine them without negligence and correct them with diligent study. If they are found negligent, not having the fear of God in front of their eyes after the second and third admonition, they will be deprived of whole communion until they recognize the appropriate satisfaction.<sup>4</sup>

Las Casas resorted to this canon both to claim jurisdiction over *personae miserabiles*—included in the canon through the mention of the orphans and widows—and to excommunicate the president and the members of the *Audiencia*. In Las Casas's views, Indian peoples were implicitly included in this group of *miserabiles personae*, which made them eligible to be protected under episcopal jurisdiction.

However, the canon's implications cast a wider net. Canon law mediates between the practical regulation of church authority and the salvation of souls; since its beginnings, it attempted to harmonize this supernatural goal and concrete legal stipulations for the ordinary functioning of the Church (Örsy 163; Kuttner 45). As a consequence of these temporal and spiritual dimensions of the mystical body of Christ, the compilers and interpreters of collections of canon law extensively quoted scriptural and patristic sources to support and substantiate specific legal arguments and establish the standard understanding of these norms (Kuttner 45).

These principles apply to Las Casas's invocation of the canon *Amministratores* and its binding power on lay functionaries to force them to respect the Church's jurisdiction. Its ordinary interpretation, as conveyed in the so-called ordinary gloss, contemplates a further reach that includes the ability to administer a canonical punishment and excommunicate the ruler should he not administer justice for the clergy (glossa ad c.26.C.23.q.5). More importantly, the authorities gathered to buttress the theological standing of this canon connect these legal steps and the wrath of God that Las Casas invokes; the subsequent canon (which in fact forms a unity with *Amministratores*) states that, in addition to those men who are ministers and enactors of God's wrath—"Ira Dei" in the original canonical phrasing—against those that did the wrong, there are also forces that are specifically called the furor and wrath of God (*Corpus iuris canonici*, c.27.C.23.q.5).<sup>5</sup> These contrary forces—*contrarie fortitudines*—refer to cosmic events out of man's control but under God's regulation as the canon asserts, citing Jerome's commentary on the prophet Joel's narration of the plague of locusts on Egypt, which

is presented as a divine punishment aimed at forcing Israel to repent and ask for mercy (*Biblia Sacra*, Ioel 2, 1-32). Thus, in spite of its severity, divine punishment appears as a corrective means of God grace; I will return to this idea later.

Canon law and theology provide a basis for understanding the legal reflection of the notion of *Ira dei* —the wrath of God— included in the ecclesiastical norm, and follow in a long interpretative tradition initiated with the Church fathers. Lactantius, for instance, characterized God's wrath as being radically different from human wrath; this Church father defines the latter as a perturbation of the soul towards vices and virtues, and the former as part of God's wise providential actions worthy of divine power such as charity towards the good, compassion towards the afflicted and wrath against the bad (Lactantius, columns 0125b-0126b). In the body of canon law, the section called *De poenitentia* echoes this tradition, stating the difference between divine and human wrath and equating God's wrath with a tranquil dispensation of punishment that in some occasions could affect an entire community, as would be the case in the destruction of Spain, about which Las Casas warned Prince Philip (*Corpus iuris canonici*, c.7.D.3. *De poenitentia*).<sup>6</sup>

Thus, Las Casas's repeated references to the pending collective punishments of Spain rely on the canons with which he justifies his claims before the *Audiencia*. These Church laws compose the framework for the concrete procedure that Las Casas observes in his quest to enact his episcopal attributions before the *Audiencia* officials. Also, these norms contemplate the canonical penalties and the eventual expression of God's wrath; they translate into legal terms the scriptural interventions of God's justice in specific historical episodes such as the plague of locusts delivered against Egypt, maintain that these actions complement the work conducted by human ecclesiastical justice and offer the assumptions upon which Las Casas's admonishments on the eventual destruction of Spain are based. However, the particular mechanisms for the administration of God's wrath are not fully determined. Both the scope of God's wrath against an entire community and the general regulation of his justice preoccupied Las Casas. The bishop of Chiapas entertained these considerations in his future enunciations of his warning on the destruction of Spain. Thus, the second instance in which he forecasts this destruction clarifies its reach and its theological implications.

### 3. The proportionality of the destruction of Spain (1552)

According to Dávila Padilla's biographical account (405-6 [bk. 1, chap.103]), Las Casas pronounced his earliest admonition on the destruction of Spain in the midst of his reformist efforts to suppress the

encomienda system in 1542. If such was the case, it was not disclosed to the public until the 1552 publication of his eight treatises in which he embedded his admonishment along with his arguments in support of his eight remedies, advocating for the full suppression of the encomienda system and as a somber epilogue to his account of the decimation of the Indies (Bataillon, "Las Casas" 283; Milhou, "Las Casas, profeta" 183-6). On many occasions, Las Casas drew his readers' attention to his certainty that God would punish or even completely destroy Spain because of its collective sins against God's faith and honor (Las Casas, *Tratados* 195, 673, 767, 849).

Las Casas depicts a pervasive crescendo of evils that followed unjust warfare and the encomienda system; he also remarks on their pernicious effects in preventing Indian conversion, and expresses his certainty regarding the emperor's and people's ignorance of this situation, since otherwise the emperor would have felt offended and his subjects would have been amazed that God had not destroyed Spain yet (Las Casas, *Tratados* 673).

These warnings worked along with a powerful legal backdrop that Las Casas carefully developed in his collection of short treatises which, collectively considered, present their reader with an interrelated sequence of juridical demonstrations seeking reform for the situation in the Indies. In the *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Las Casas intentionally omits the individual names of the conquistadors in order to focus on the unjust wars that Spaniards waged everywhere in the Indies. In his treatise on Indian slavery, Las Casas takes the implications of the *Brevísima* as a point of departure and examines the wars that led to the enslavement of many Indians whose *de facto* status as slaves cannot be justified by the *Ius belli* and, thus, is contrary to the basic legal tenet that asserts that freedom is a priceless asset (Las Casas, *Tratados* 557). At the same time, these wars produced the *encomienda* system, a colonial institution that granted Spaniards an allotment of Indian forced labor.<sup>7</sup> As Las Casas demonstrates in his treatise on how to suppress the *encomienda*, the system had no valid juridical foundation, given that it violates the 48<sup>th</sup> rule of canon law, which decrees that nobody should enrich himself through the harm of others (Las Casas, *Tratados* 739; Catholic Church, *Corpus* r 48.V.12 in VI). In his role as Bishop of Chiapas, Las Casas included a confessional among his 1552 treatises so that he could exercise spiritual authority over the reforms that he was proposing. The central contention of the tract is that the repentant conquistadors should make a full restitution to the Indians as a condition for obtaining religious absolution on the basis of the canon-law rule: "Sin is not released unless what has been taken away is restituted" [Peccatum non dimittitur nisi restituatur ablatum] (Catholic Church, *Corpus*, r.4.V.12 in VI; Las Casas, *Tratados* 537).

The idea that the Indians had important legitimate rights was the basis of all of these proposals for reform. Las Casas undertakes a demonstration of this legitimacy in a short pamphlet titled *Principia Quaedam* in which he argues for the Indian right to *dominium* or control over their own territory, jurisdiction or the power to make legal decisions, and political self-determination on the basis of natural law and the *Ius gentium* (Las Casas, *Tratados* 1234-73). Finally, in the *Tratado comprobatorio*, Las Casas thoroughly glosses the 1493 Bull of Donation and discusses the limits of papal and royal jurisdiction, pointing out their compatibility with the natural, lawful jurisdiction of native communities and their rulers over themselves (Cárdenas, "Consent" 795-7).

In key passages of his treatises, Las Casas adds that the current unjust situation in the Indies has provoked God's wrath, whose effects he traces in the economic crisis afflicting Spain, thus interpreting current events as signs of divine commutative intervention to amend injustice. In particular, Las Casas points to the scarcity of the royal treasure that stands in stark contrast to the ill-gotten influx of riches flowing from the Indies; his interpretation projects onto current economic affairs and events a sentence contained in the Book of Wisdom determining that those who steal from others are always in need. More broadly, it reflects a rule of God's justice according to which the punishment mirrors the sin, "*per quae peccat quis per haec torquetur*" (*Biblia sacra*, Sp 11: 17; Las Casas, *Tratados* 815). The ordinary gloss's explanation of the relevant passage in the Book of Wisdom mediates between the meaning of this verse and its legal implications, considering it an affirmation of the proportional correspondence between a sin and its punishment (Kolarcik 34).<sup>8</sup> This proportional principle informs Las Casas's thoughts as he reiterates it in his *Historia de las Indias* when referring to the adverse result of Roldán's rebellion against Columbus. Las Casas interprets its failure as an effect of God's providential rule that everyone be punished by that which — and in the manner which — he sins and damages his fellow men.<sup>9</sup> On this basis, Las Casas further expounds the proportional measure of the divine commutative justice by pointing that God chastises pride with defeat, avarice with loss, death with death, and so forth (Las Casas, *Tratados* 813-815).<sup>10</sup>

Backed by scriptural authority, Las Casas's warning on the destruction of Spain allows him to detect the proportional principle in action in the current economic crisis and to anticipate a drastic, destructive event to come if the illegal situation of the Indies persists. His complex arguments operate on the assumption of proportionality. This relational notion implies a comparison between two events which in Las Casas's writings correspond to the actual destruction of the Indies and the potential destruction of Spain.<sup>11</sup> Seen under the light of the Book of Wisdom's

sentence that Las Casas invokes, the gravity, severity and correspondence of these two destructive events makes Las Casas's comparison and warning appropriate.

These ideas operate in tandem with a conception of the king's power as an attribute bestowed to edify, not to destroy either people or the faith (Las Casas, *Tratados* 759). Thus, if events in the Indies had taken such a destructive turn without kingly intervention, then providential intervention would be required to correct such situation. But the proportional intervention that Las Casas anticipates is the destruction of Spain. Alain Milhou has anchored Las Casas's appeal to the destruction of Spain in the medieval historiographic tradition that evokes the long separation between the Muslim conquest or "destruction" of the Iberian Peninsula from its long recovery actualized in the so-called Reconquista (Milhou, "De la destruction" 28-9; "De la 'Destruction' de l'Espagne" 915-9). In addition, Milhou points out that Las Casas is the only Spanish thinker that linked the destruction of Spain to the destruction of the Indies (Milhou, "Las Casas, profeta" 184). Las Casas distances his usage of 'destruction' from an economic meaning as it appears in phrases such as "this kingdom is destroyed," which refer to a broken treasury that renders a kingdom unable to meet its maintenance and obligations.<sup>12</sup> Rather, Las Casas's usage of 'destruction' alludes to a complete devastation of the people, a total human decimation after which only buildings and walls remain (Las Casas, *Tratados* 799-801).

In different writings, Las Casas explores the legal, historical and human dimensions of such a calamity. The *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* describes this destruction in terms of the decimation of the Indian population and in unjust warfare and the rise of tyranny. Las Casas consistently suppresses the names of the conquistadors while offering to the reader the ranks of every leader in the military entries in order to depict a strong canvas of tyranny (Cárdenas, *Escritura* 121-6).

In the years following the publication of the *Brevísima*, Las Casas expanded the historical recording of the facts in his *Historia de las Indias* that he presents as the basis from which the law should emanate (Las Casas, *Historia* I:9). Though unfinished, Las Casas's history included its grand conclusion that summarizes events in the Indies following the arrival of the Spaniards, and presents them in the form of four mirroring parallel states or 'estados'.<sup>13</sup> According to Las Casas, Spaniards in the Indies conducted their affairs and evolved their positions through four states, namely as 1. agents of unjust war that kill and destroy Indian peoples, 2. illegal owners of Indian slaves, 3. ill-acquirers of riches or higher social positions, and finally 4. eternal damnation in the afterlife due to their sins; it follows from Las Casas's glosses that all this process has no legal ground whatsoever and therefore is thoroughly tainted by its



inherent illegality (Las Casas, *Historia* III:401 [bk.3, chap.164]). Conversely, the Indians have undergone four parallel detrimental states as 1. victims of unjust wars and killings, 2. illegal slaves in the *encomienda* system, 3. sufferers of the depopulation of their towns and destruction of their societies, and finally 4. a state of eternal damnation because many of them had not been properly initiated into the Christian faith (Las Casas, *Historia* III:401 [bk.3, chap.164]). Las Casas lays the groundwork for this conclusive statement of his *Historia de las Indias* not only by scrupulously charting the historical events but also by incorporating into the very fabric of his text the procedures of the legal gloss and by furnishing for himself a voice that relies on the principles of canon and civil law and their theological implications (Cárdenas, *Escritura* 234-45).

As previously noted, Las Casas assumes that the communities and political formations that existed in the Indies prior to the arrival of Europeans were a product of natural law, and thus their collapse and induction into these four states contrary to their natural pursuit of happiness represents a radical disruption of a natural formation that should have been preserved and respected. The *Apologética Historia Sumaria* offers a comprehensive overview of these Indian polities and indicates that they were mostly organized as monarchical regimes (Las Casas, *Apologética* 2:211 [Cap.197]). Beyond the destruction of this political fabric, the *Apologética* also traces the impact of the conquest on a personal level. Indian peoples had been perfectly tuned to their lands, and the temperance of their air, heaven, location and fertility of the soil created the appropriate conditions for them to reproduce and multiply (Las Casas, *Apologética* 1:65 [chap.20]). Their bodily constitutions and healthy complexions derived from these favorable conditions, which tended to develop happy, benign dispositions. However, the violent conquest turned these natural tendencies into fear of fierce attacks and the sadness of living deprived of their natural freedom and imagining worse events to come. The negative effects created a widespread sense of desperation that led to increasing waves of suicides, an environment favorable for plagues, a degeneration of their natural vigor into pusillanimous characters, and drastic deaths (Las Casas, *Apologética* 1:125-6 [chap.37]). Thus, the illegal wars, the *encomienda* system, Indian slavery and the rest of the colonial system had destroyed the social, personal and historical fabric of the Indies. In Aristotelian terms, these events disrupted the regular functioning of distributive justice as it has been settled in each of the Indian polities and backed by natural law. Thus, these disturbances merit a proportional act of divine commutative justice to repair the damage. Within Las Casas's elaboration of divine justice according to the Book of Wisdom (*Biblia Sacra*, Sp 12, 1), the visible signs of God's commutative justice in present events such as the needy state of the royal treasury

provide evidence of the logic of the potential punishment. However, the wrath of God had not yet poured over Spain; it is precisely this fact that makes Las Casas's warnings useful to the ruler and effective to promote his reforms, which, if implemented, might contain the delivery of God's punishment and reveal that its visible signs were designed to encourage political reform rather than representing ultimate sentences of the destruction of Spain. This implicit aspect allows us to grasp the criteria according to which Las Casas wove his final warnings on the destruction of Spain, reiterated in the dedication and epilogue of his *Tratado de las doce dudas* as well as in his final will signed on March 17, 1564 (Wagner 297).

#### 4. Revoking and delaying divine justice (1564-1566)

The final expression of Las Casas' admonishment on the destruction of Spain underscores his intention of preventing such a harsh exercise of justice, reinforces the interconnection of this eschatological menace with his legal arguments, and highlights his final conception of the utilitarian dimension of his writings. Las Casas was thinking about the destruction of Spain as he was closing his intellectual career. After finishing his *Historia de las Indias* and his *Apologética historia sumaria*, his juridical writings transitioned from the complex set of arguments that demonstrated the illegal status of Spanish warfare, Indian slavery and the encomienda system to a proposal for the solution of the legal void created by the illegal situation. Las Casas transformed and revitalized the Roman law concept of voluntary jurisdiction whose founding device is consent and applied it to the Indies (Cárdenas Bunsen, "Consent" 807-11). Thus, while Las Casas in his final authoritative writings insists on the necessity of the Spaniards requesting free consent from all Amerindian peoples in order to govern them, and proves that up to that point the conditions have not favored their free expression of consent, he reiterates that divine providence sought the conversion of the Indians, and that goal provided the legal basis for the papal concession of the jurisdiction to the Spanish monarchs. However, the existing legal vacuum, created by the whole conquest, had created a negative image of Christians and their doctrines, and alienated neophytes from conversion. Therefore, in closing his *De Thesauris*, Las Casas considers that he has provided enough evidence to prove the following:

Due to their nefarious and cruel deeds, Spaniards have defamed the Catholic faith among those nations, they have rendered Christ's name horrible and blasphemous. Also, they were an efficient obstacle to its dissemination throughout that world in a short time, but rather contained

it within small limits. Therefore, hopefully the promulgation of the sentence in the Letter to the Romans 1,18 does not refer to them, "The wrath of God is indeed being revealed from heaven against every impiety and injustice of those who suppress the truth by their injustice"" (Las Casas, *Los tesoros* 452).<sup>14</sup>

By quoting Paul's sentence Las Casas intends to set his conclusions on a firm theological foundation. The *Letter to the Romans* opens with a Pauline reflection on the apostle's duty to preach the gospel among Romans, Greeks and the gentiles of the world (*Biblia Sacra* Rm I: 12-18). In explaining these verses, Nicolaus de Lyra's authoritative gloss maintains that the wrath of God primarily punishes contempt of the cult of God and injustice against one's neighbor, with whom one should live justly (Lyra, ad Rm, I, 18 sub *Ira dei*). This accepted understanding of the passage fits in Las Casas's argument which merges a historical account of the Indies, legal argumentation, and the anticipation of divine punishment with a precise identification of the Spaniards as the recipients of the Pauline sentence for their deeds discouraging Indians from conversion.

After closing his historical works and his *De Thesauris*, Las Casas was once again forecasting the commutative intervention of divine justice against Spain. This anticipation informed two of his final earthly actions, namely the bequest of his papers to the Dominican College in Valladolid and his reiteration of his warning about the destruction of Spain in his very final words. Las Casas bequeathed the documents that he collected and the letters he received from different correspondents in the Indies, which he used for substantiating his arguments and his historical narrative, to the Dominican College of Saint Gregory in Valladolid so that they would be housed in the college's library. There the collection would be available for consultation so that people would comprehend God's anger, should God exercise it over Spain, by reading and learning about the destruction of the Amerindian communities through unjust wars and illegal enslavement, which were likely to be the cause of God's punishment (Las Casas, *Tratado* 220). Nonetheless, in his writings, Las Casas again appeals to the king to right the situation in the Indies as a means to stop God's execution of his justice (Las Casas, *Cartas* 226). At the opening of his response to the twelve doubts submitted by his fellow Dominican Bartolomé de la Vega, Las Casas expressed his confidence that God would inspire Philip II's heart to reform the situation in the Indies in order to cease his spiritual risk of eternal damnation and the concrete danger under which his people could fall because of the persistent provocation of God's wrath (Las Casas, *Doce dudas* 18). A long history of legal reflection informs Las Casas's remarks on the ruler's spiritual health that grew out of the difficult problem of how to oblige a king not

to transgress some legal boundaries in his own domains. In these cases, an appeal to the king's eventual account to God was well established on scriptural precedent (Brundage 110). Within this framework, Las Casas eloquently brought up once again the likelihood of God's enacting his wrath on Spain in the very closing statement of his entire intellectual career in the conclusive appendix to his twelve doubts; but he also decided to indicate the treatise's utility in delaying or even revoking altogether God's decision to destroy Spain:

Another advantage [of these writings] worth remembering is that perhaps divine justice will not pour on all these kingdoms its terrible wrath, and I can revoke or delay it with this plea that I present before your highnesses at the end of my life, and with those conclusions in two short treatises that I offered to his majesty in the past days.<sup>15</sup>

In this final reiteration of his warning on the destruction of Spain, Las Casas does not support it with his customary display of authorities. Nevertheless, the set of canons closely related to the canon *Amministratores* —the canon on which Las Casas based his first warning about the impending destruction of Spain— informs this statement by Las Casas on the useful dimension of his intellectual work almost to the letter. In particular, the canon *Sed illud* underlies the specific formulation of Las Casas's closing statement (*Corpus iuris canonici*, c.17, D.45). This canonical regulation contemplates situations in which the wrath of God rages against an entire community as a means to stop a *status quo* from leading the whole community away from God's justice and commands. In an explanatory section, Gratian, the earliest and most authoritative compiler of canon law, states that such occurrences had taken place in biblical times with the plagues of Egypt, the failure to respect the anathema of Jericho, and Israel's loss of their custody of the Ark of the Covenant and its falling into the hands of the Philistines (*Corpus iuris canonici* c.11.C.1.q.4; *Biblia Sacra*, Ios 7, 1-2; I Sm 3, 13). These collective punishments are united by a common cause, namely disobedience of God's commands, and they show various forms of sin and overt, disrespectful attitudes towards the sacred domain. The very formulation of this crucial canon *Sed Illud* is grounded in Saint Jerome's comments on Jeremiah, on the basis of which text it stipulates that such collective punishments arise when priests fail to speak and preach against public sins. Though the canon recommends an initial brotherly correction, should the situation persist, public denunciation and the expulsion of the guilty from the Church are mandatory due to the public nature of the sins (*Corpus iuris canonici*, c.17, D.45). By applying these considerations in his final statement, Las Casas strengthens the moral platform for his

final plea and also for all of his writings. This same canon also informs his petition to Pope Pius V for the renewal of all canons pertaining to the bishop's tasks, which he had sworn to defend. Among those, the canon *Amministratores* plays an important role according to Las Casas's letter to Prince Philip and to his actions before the Royal *Audiencia*; it codifies the bishop's obligation to protect the poor, widows, minors and all *miserabiles personae* and his equally important duty to not be fearful of defending his flock, as Las Casas repeatedly states in his reflections on the nature of the episcopal office (Las Casas, *Tratados* 611; *Cartas* 231).

In these final petitions, the different lines of Las Casas's concept of his works converge. They signal the interplay between his different intellectual positions and the concrete legal fiber that backed those specific proposals. For instance, Las Casas's active interventions in court, his 1552 publication and his final treatises presented to the king, all engage with these interconnected legal threads. But the prophetic warning that Las Casas intermittently issued since the 1540s also adds an important nuance for a thorough understanding of Las Casas's views. This eschatological dimension reveals another layer of Las Casas's reading of historical events. In fact, it shows his consistent will to pair the events that he directly observes in the Indies and records in his writings with the prophetic figures codified in sacred scripture.<sup>16</sup> The legal lens through which he contemplates and analyzes these unfolding actions is essential to his prophetic, eschatological interpretation since they enable Las Casas both to pursue his intervention before the highest authorities and to pass his judgement that these events are unjust and worthy of urgent reform. Thus, his whole activity at court and his writings are endowed with this moral dimension that not only pertains to the reforms that the Spanish king needed to carry out in the Indies, but also touches the very logic of God's administration of justice in its watch on human affairs.

The admonition about the impending destruction of Spain as a proportional divine response to Spain's destruction of the Indies became one of the most exploited parts of Las Casas's immediate legacy. The earliest account of his life attributes his battles against the offenders of justice and charity in the Indies to "his coming on the spirit of Elijah,"<sup>17</sup> thus linking Las Casas's personality to that of the prophet who championed the will of God, defended the weak and announced the coming of the lord (*Biblia Sacra* Sir 48: 10). In a similar manner, Dávila Padilla's reconstruction of Las Casas's death portrays him as acting according to the canons that regulate the clergy's duty to confront injustice, and reports his final efforts to entrust the defense of the Indians to all the friars (Dávila Padilla 405-407 [bk. 1, chap. 103]). Soon afterwards, interpretations of current historical events incorporated Las Casas's prophetic warning about the destruction of Spain, for instance, Dávila Padilla's vision of Francis

Drake's attacks on the Spanish colonies, and an anonymous translation of Las Casas's ideas into Quechua, whose author advocated a restoration of Incan power as a requirement to prevent the destruction of Spain (Dávila Padilla 405-7 [bk. 1, chap.103]; Cárdenas Bunsen, "Manuscript Circulation" 70-6). These readings of Las Casas's legacy emphasize the strong canonical and theological apparatus on which Las Casas based his different writings and arguments at the very juncture of the law, theology and history, and by virtue of which he expected to influence the highest secular and ecclesiastical authorities of his time.

### NOTES

1 Las Casas seems to be among the first to formally consider for the Indians the legal status of *Personae miserabiles* in order to protect their rights canonically. According to Castañeda (264-5), official legislation might have implicitly considered that Indians hold such status, but only recognized it in 1563.

2 "Remédienlo con tiempo antes que Dios destruya a España, que cierto la anda por destruir" (Las Casas, *Cartas* 226).

3 "...assí hize una petición que contenía tres amonestaciones conformes al capítulo Administratores, vigessima terçia, questione quinta, al presidente y oídores, amonestándoles que me libertasen mi iglesia que está oppressa y tyranizada y la jurisdicción eclesiástica, que no la puedo exercitar, porque los alcaldes ordinarios tienen levantado contra Dios el pueblo y quasi contra su magestad en lo que pueden" (Las Casas, *Cartas* 221).

4 Amministratores plane secularium dignitatum qui ad ecclesiarum tuicionem, pupillorum ac uiduarum protectionem, rapaciumque refrenationem constituti esse proculdubio debent quotiens ab episcopis et ecclesiasticis uiris conuenti fuerint, eorum querimonias attentius audient, et secundum quod necessitas expetierit absque negligentia examinant et diligenti studio corrigant. Quod si Dei timorem prae oculis non habentes negligere post secundam et tertiam ammonitionem inuenti fuerint, omni communione usque ad condignam se nouerint satisfactionem priuatos (*Corpus iuris canonici*, c.26.C.23.q.5).

5 Non solum homines ministri sunt et ultores Dei Irae his qui malum operantur (unde non sine causa gladio portant), sed et contrariae fortitudines que appellantur furor et ira Dei

6 "Ira Dei non est ut hominis, id est perturbatio concitati animi, sed tranquilla iusti suplicii constitutio" (*Corpus iuris canonici*, c.7.D.3.De poenitentia) [God's wrath is not like man's which is a disturbance of the excited mind, but a tranquil order of just punishment].

7 This complex institution took different forms throughout the colonial period. The most thorough examination is still Silvio Zavala 1-20 and 87.



8 Nicolas de Lyra glosses the implication of passage “peccato correspondet poena” [punishment corresponds to the sin] (Lyra, *Ad Sp* 11, 17 sub ut scirent).

9 The original statement reads as follows, “tiene Dios esta regla en su universal e infalible providencia, que cada uno sea punido por lo que y de la manera que peca y le ofende y en aquello que él damnifica a su prójimo” (Las Casas, *Historia de las Indias* II:142 [bk.1, chap.159]).

10 Though Las Casas explicitly cites the Book of Wisdom, his reliance in Aquinas’s theology suggests that Las Casas might have considered the so called *contrapasso*, it is the proportional functioning of divine justice that Aquinas elaborates taking as his foundation Matthew’s gospel, “In quo iudicio iudicaveritis, iudicabimini et in qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis” (*Biblia Sacra* Mt 7,2) [For in the same way you judge others, you will be judged, and with the measure you use, it will be measured to you]. It is likely that Las Casas quotation of the *Book of Wisdom* respects the decision of the Council of Trent to include it in the canon of the Old Testament (Larcher 68-9).

11 For a legal formulation of the concept of proportionality, see Uniacke 255-6.

12 “no entienda Vuestra Majestad que lo decimos por manera de encarecer, o que la destrucción sea como cuando se dice comúnmente acá, está destruydo o destruyóse este reino, en lo qual se da a entender que no tiene dineros, o que esté afligido por no poder cumplir con las guerras o necesidades que sobrevienen a la república” (Las Casas, *Tratados* 799).

13 Here I use ‘state’ to translate the complex notion of ‘estado’ < lat. *status*, the temporo-social position of individuals that affects the manners in which people live and obliges them to live virtuously according to the different ‘estados’ —such as male or female, religious or secular, Christian or non-Christian, etc. All these ‘estados’ compose the fabric of the republic (see Cerda 89r; Alfonso 3: 128 [Part.4, tit.23, ley 1,2]).

14 Propter nepharia et crudelia opera hyspanorum fides catholica infamis facta est apud illas nationes, et nomen Christi horribile atque blasphemabile reddiderunt. Necnon fuerunt efficaci impedimento ne in breui tempore per totum illum orbem dilataretur sed potius sub quam paucissimis limitibus arctauerunt, propter quod utinam de illis non intelligatur promulgatio illius sententiae ad Roma. 1. Rebellatur ira Dei de coelo super omnem impietatem et injustitiam hominum eorum qui veritatem in injustitia detinent (Las Casas, *Los tesoros* 452).

15 Otro provecho no digno de olvidar y es que quizá la divina justicia no derrame sobre todos estos reynos su terrible furor y lo revoque o lo retarde con esta suplicación que al cavo de mi vida presento ante Vuestras Altezas y con las dichas conclusiones en dos tratadillos que a su magestad ofresçí los días pasados (Las Casas, *Doce dudas* 217).

16 In this paragraph, I am relying in one of the meanings of ‘figura’ as prophecy that Auerbach (33-4) traces back to the Church fathers.

17 “parece que vino en el espíritu de Elías” (Cruz 220 [lib.4, cap.39]).

## WORKS CITED

Alfonso X, el sabio. *Las siete partidas del rey don Alfonso el sabio*. Madrid: Imprenta real, 1807.

Auerbach, Erich. *Figura*. Translated by Marc André Bernier. Paris: Belin, 1993.

Bartolus of Sasoferato, *Opera Omnia*. Frankfurt: Vico Verlag, 2007.

Bataillon, Marcel. "Las Casas, ¿un profeta?" *Revista de Occidente* 47:141 (1974): 279-91.

*Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

Brundage, James. *Medieval Canon Law*. London: Longman, 1995.

Cano, Melchor. "De dominio indorum." *Misión de España en América 1540-1560*. Edited by Luciano Pereña. 90-147. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

Cárdenas Bunsen, José. *Escritura y derecho canónico en la obra de fray Bartolomé de las Casas*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2011.

\_\_\_\_\_. "Consent, Voluntary Jurisdiction and Native Political Agency in Bartolomé de las Casas' Final Writings." *Bulletin of Spanish Studies* 91:6 (2014): 793-817.

\_\_\_\_\_. "Manuscript Circulation, Christian Eschatology, and Political Reform: Las Casas's Tratado de las doce dudas and Guaman Poma's Nueva Corónica." *Unlocking the Doors to the Worlds of Guaman Poma and his Nueva Corónica*. Edited by Rolena Adorno and Ivan Boserup. 65-86. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2015.

Casas, Bartolomé de las. *Apologética historia sumaria* [1560]. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1958.

\_\_\_\_\_. *Los tesoros del Perú* [1563]. Translated by Angel Losada. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.

\_\_\_\_\_. *Historia de las Indias* [1527-1561]. Edited by Agustín Millares Carlo and Lewis Hanke. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tratados* [1552]. Prologue by Lewis Hanke and Manuel Giménez Fernández, transcription by Juan Pérez de Tudela Bueso, and translations by Agustín Millares Carlo and Rafael Moreno. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

\_\_\_\_\_. *Doce dudas* [1564]. Edited by J.B. Lassegue, O.P; preliminary study of J. Denglos. *Obras Completas de Bartolomé de las Casas*. 11.2. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

\_\_\_\_\_. *Cartas y memoriales*. Edited by Paulino Castañeda, Carlos de Rueda, Carmen Godínez e Inmaculada de La Corte. *Obras Completas de Bartolomé de las Casas*. 13. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

Castañeda Delgado, Paulino. "La condición miserable del Indio y sus privilegios." *Anuario de Estudios Americanos* 28 (1971): 245-335.

Cerda, Luis de la. Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres: en el qual se dan muy prouechosos y Christianos documentos y auisos para criarse y conseruarse deuidamente en sus estados. Alcalá de Henares: Iuan Gracián, 1599.

*Corpus Iuris canonici*. Edited by Aemilius Friedberg. New Jersey: The Lawbook Exchange, 2000.

Cruz, fray Juan de la. *Corónica de la orden de predicadores desde su principio y sucesso hasta nuestra edad*. Lisboa; Manuel Iuan, 1567.

Dávila Padilla, Agustín. *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la orden de predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*. Madrid: Pedro Madrigal, 1596.

Denglos, Jacques. "La dedicace a Philippe II du traité des Doce Dudas de fray Bartolomé de las Casas (Manuscrit de Providence)." *Communio* 18.1 (1985): 111-124.

Fabié, Antonio María. *Vida y escritos de don fray Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapa*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1879.

Iglesias Ortega, Luis. *Bartolomé de las Casas. Cuarenta y cuatro años infinitos*. Seville: Fundación José Manuel Lara, 2007.

Kolarcik, Michael. "Sapiential Values and Apocalyptical Imagery in the Wisdom of Salomon." *Studies on the Book of Wisdom*, edited by Géza G. Xeravits and József Zsengellér. 23-36. Leiden: Brill, 2010.

Kuttner, Stephan G. *Harmony from Dissonance. An Interpretation of Medieval Canon Law*. Pennsylvania: The Archabbey Press, 1960.

Lactantius Firmianus. *Liber de Ira Dei ad Donatum*. Patrologia Latina 7: Columns 0077-00148a. Patrologia Latina Database. Alexandria, Va.: Chadwyck Inc, 1996. Online. Accessed on Nov. 25, 2016.

Larcher, C. *Études sur le Livre de la sagesse*. Paris: Librairie Lecoffre, 1969.

Lyra, Nicholas. *Libri Biblie cum postillis et replicis Lyrae*. Nuremberg: Anton Koberger, 1497.

Milhou, Alain. "De la 'destruction' de l'Espagne a la 'destruction' des Indes. (Notes sur l'emploi des termes 'destroyr, détruire, destruymiento, destrucción, destroydor, destruidor', de la 'Primera crónica general' à Las Casas)." *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*. II: 907-19. Aix-en-Provence: Editions de l'Université de Provence, 1978.

\_\_\_\_\_. "De la destruction de l'Espagne à la destruction des Indes: histoire sacrée et combats idéologiques." *Études sur l'impact culturel du nouveau monde*. Tome 1. 25-47. Paris: L'Harmattan, 1981.

\_\_\_\_\_. "Destrucción de España y destrucción de las Indias." *Communio* 18.1 (1985): 31-58.

— “Las Casas, profeta de su tiempo. Profeta para nuestro tiempo.” *Las Casas entre dos mundos*. 177-205. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas. CEP, 1993.

Örsy, Ladislás. *Theology and Canon Law. New Horizons for Legislation and Interpretation*. Collegeville: The Liturgical Press, 1992.

Parish, Helen Rand. *Las Casas as a Bishop*. Washington, D.C.: Library of Congress, 1980.

Soto, Domingo de. *In quartum sententiarum commentarii*. Salamanca, 1581.

Uniacke, Suzanne. “Proportionality and Self-Defense.” *Law and Philosophy* 30 (2011): 253-272.

Wagner, Henry Raup and Helen Rand Parish. *The Life and Writings of Bartolomé de las Casas*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1967.

Zavala, Silvio. *La encomienda indiana*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1935.

**LITERATURA LATINOAMERICANA  
Y  
LECTURA GLOBAL**

## INTRODUCCIÓN

### EL DEBATE SOBRE LITERATURA MUNDIAL Y LA CUESTIÓN EDITORIAL: EL CASO DE AMÉRICA LATINA

**Gesine Müller**

Universidad de Colonia

¿Qué hacemos cuando leemos las literaturas del mundo? ¿Cómo y dónde se selecciona, traduce y lee lo que entendemos por literatura mundial? El debate actual sobre el paradigma de la literatura mundial está entre las controversias más importantes de nuestra época, desde el punto de vista de los estudios literarios. Al cabo de dos décadas de debates teóricos (representados especialmente en Estados Unidos por D. Damrosch, F. Moretti, E. Apter, entre otros; en Francia por P. Casanova, y también en América Latina por M. Siskind, H. Hoyos y I. Sánchez Prado), ya no se trata únicamente de una reorientación del concepto en un mundo distinto, marcado por los impulsos globalizadores. Este saber teórico —lejos de estar explorado completamente— ha de relacionarse con trabajos investigativos sobre procesos concretos de selección y de producción, con el tema de la llamada “cuestión editorial”, porque, ¿qué podemos decir en realidad sobre los criterios de selección y circulación global de las literaturas si ignoramos las editoriales como agentes principales de esta producción cultural?

Este dossier reúne trabajos que se ocupan de la selección de las literaturas latinoamericanas a través de editoriales de acción global en el contexto del surgimiento de la llamada literatura mundial, que, además, se cuestiona como concepto teórico. El hecho de que pongamos el foco de nuestra atención en América Latina resulta de gran importancia ya que el volumen de textos y la heterogeneidad de los espacios para la literatura mundial se convierten en un problema genuino en los estudios sobre el tema. La clara delimitación a un contexto geográfico e



histórico específico es también una premisa necesaria para los puentes que habrán de tenderse entre la creación de teorías y el análisis de las prácticas y las estrategias editoriales. En los ensayos de este dossier se trata de arrojar una nueva luz sobre los procesos epistemológicos desde una perspectiva latinoamericana y prestar atención a otros procesos editoriales hasta ahora poco transparentes que sirven de base al surgimiento de una literatura mundial de procedencia latinoamericana.

Nuestro dossier abarca cuatro artículos. Más allá de la pregunta sobre la mediación editorial concreta, Benjamin Loy discute las problemáticas implicaciones del concepto de la “literatura mundial” como tal, que como lema comercializable está en la raíz de los actuales debates teóricos y editoriales. Él muestra cómo a la hora de describir la construcción de un orden literario global operan diversas estrategias retóricas y figuras espacio-temporales, que han de tratarse críticamente desde un punto de vista periférico como es el de las literaturas latinoamericanas. Al poner a dialogar esas literaturas con algunos de los textos emblemáticos de los debates actuales él demuestra cómo la pregunta sobre la relación frente a ideas universalistas ha sido constitutiva de las literaturas latinoamericanas desde sus inicios. Gustavo Guerrero se concentra en cuestiones de la edición de la literatura latinoamericana en Francia durante la segunda mitad del siglo XX. Con su trabajo él reflexiona sobre el proceso de construcción de una determinada idea de la literatura mundial en la mediación editorial francesa, y subraya la complejidad y la ambigüedad de ese fenómeno, que signa el encuentro de dos horizontes culturales muy distintos. Las dos regiones mundiales representativas de este dossier, Francia y América Latina en la segunda mitad del siglo XX, son también el centro de atención de mi propio ensayo, en el que se intenta, a partir de la publicación en la editorial Suhrkamp de cuatro autores, dos de ellos franceses (Marguerite Duras y Samuel Beckett), y dos latinoamericanos (Octavio Paz y Darcy Ribeiro), indagar sobre los criterios relacionados con la literatura mundial y las estrategias en base a los cuales los autores mencionados han tenido una recepción y han sido publicados por su editor, el alemán Siegfried Unseld. A partir de algunos materiales de archivo es posible determinar cuatro estrategias diferentes que pueden ser comprendidas, en cada caso, a partir de un aspecto particular del tema de la “extraterritorialidad” y que nos permiten sacar, en retrospectiva, algunas conclusiones sobre el trato diferenciado que la editorial Suhrkamp concedió a autores europeos o no europeos. En relación con el mundo editorial español Jorge Locane hace una aproximación analítica al Premio Herralde de Novela, otorgado desde 1983 por la Editorial Anagrama. Él analiza su evolución desde su fundación hasta el presente como un mecanismo de creciente importancia en la puesta en circulación internacional de

literatura latinoamericana. Así muestra que el premio tiene aspectos muy representativos de la lógica que domina las dinámicas actuales de producción de la literatura mundial.

En el futuro los centros editoriales continuarán desplazándose con sus filtros de recepción efectivos a nivel local o global, algo que ya puede observarse si prestamos atención a las condiciones de producción y recepción en el mundo asiático. Un saber acerca de las estrategias concretas de las editoriales en los centros tradicionales del mundo de las publicaciones, así como las implicaciones teóricas que se derivarán de ello para el debate en torno a la literatura mundial, será un aspecto decisivo a la hora de tomar en cuenta también esas nuevas estructuras.

# LA (IN)SOPORTABLE LEVEDAD DE LA TRADICIÓN: HACIA UNA LECTURA LATINOAMERICANA DE LA LITERATURA MUNDIAL

**Benjamin Loy**  
Universidad de Colonia

## **1. La literatura mundial: dimensiones de un concepto problemático**

El problema de la llamada literatura mundial se ha transformado en los últimos veinte años en uno de los campos predilectos de prácticamente todas las disciplinas filológicas. Siguiendo las lógicas del mercado académico, obsesionado con rentabilizar cualquier etiqueta en boga –por más descabellada que pueda resultar en algunos casos–, este auge ha generado una cantidad de estudios ya difícil de abarcar en sus respectivas orientaciones. Por lo tanto, las siguientes reflexiones –conscientes de su propia actitud carroñera respecto al lema criticado– se limitarán a identificar y cuestionar algunas de las líneas argumentativas básicas que son representativas para gran parte del conjunto de nuevos estudios sobre lo literario en términos globales. Esta evaluación de la reciente producción de nuevas “teorías” sobre el funcionamiento y la estructura de la literatura mundial se articulará desde una perspectiva marcada por dos principios fundamentales: por un lado, domina la pregunta por las implicaciones que tiene la actual producción teórica, proveniente en grandes partes de EE.UU. y Europa, para y desde la noción de espacios “periféricos” del sistema-mundo literario (con especial énfasis en Latinoamérica);<sup>1</sup> por el otro, partimos de la idea de que las fronteras bien establecidas en los campos académicos dominantes, especialmente la entre la crítica y su objeto de estudio, no tienen la misma vigencia en espacios periféricos, por lo que será básicamente a partir de la literatura misma que se establecerá un diálogo con esas recientes vertientes teóricas del “centro”.

Son dos los problemas fundamentales que cualquier reflexión sobre la literatura mundial tiene que abordar: el primero es el de aquella “sobreabundancia de material, métodos y puntos de vista” que Erich Auerbach ya había diagnosticado hace casi medio siglo en sus reflexiones sobre la filología de la literatura mundial (14); el segundo es –en estrecha relación con el primero– el de la manera de *ordenar* ese material, una vez que se haya seleccionado. En palabras llanas: un asunto de índole historiográfica. Ambos problemas, por lo tanto, implican la toma de decisiones a nivel paradigmático y sintagmático: exigen necesariamente formas de *selección* de material y de su *ordenamiento* o, mejor dicho, de su *narrativización*. Resulta paradójico que ambas operaciones sean imprescindibles pero que al mismo tiempo pocas veces se hagan explícitas en muchos de los recientes trabajos acerca del tema. Es tanto más sorprendente en cuanto estas preguntas son fundamentales para los problemas metodológicos e ideológicos que marcan el debate actual. Para discutir las implicaciones de estas preguntas, las siguientes reflexiones se limitarán a dos de los ejemplos más idóneos en ese sentido: los trabajos de Pascal Casanova y, en menor grado, de Franco Moretti, que de alguna manera inauguran el nuevo boom del “globalismo mágico” y que resultan interesantes por sus hipótesis y el impacto que han generado. El mérito de los estudios de Moretti y Casanova consiste principalmente en el reconocimiento de la estructura y del funcionamiento del espacio literario global como un campo único e desigual, “a system that is simultaneously one, and unequal: with a core, and a periphery (and a semiperiphery) that are bound together in a relationship of growing inequality” (Moretti, “Conjectures on World Literature” 57). En ese sentido, sus trabajos son significativos, ya que –a diferencia de autores como David Damrosch cuya literatura mundial pareciera circular de alguna manera a través de una “mano invisible” smithiana– parten de la noción “that ideas do not spread mechanically by spiritual contagion..., but that they are mediated by material means” (Sapiro 82). Esto implica que en el sistema-mundo literario necesariamente rigen distintos mecanismos para regular los procesos de selección y circulación literarias cuyos agentes y políticas se tienen que analizar de forma crítica para entender cómo se *construye* la literatura mundial.<sup>2</sup> Si imaginamos el campo de la literatura global como un fenómeno sumamente contingente e hipercomplejo, que por definición excede las capacidades críticas de aprehenderlo en conceptos teóricos universales, entonces Casanova y Moretti se pueden atribuir el logro de no haber ignorado ese problema y de haber propuesto nuevos acercamientos a él. Sin embargo, el problema común de ambos autores consiste tanto en sus concepciones metodológicas como en las implicaciones ideológicas que de ellas resultan. Las críticas de esos

aspectos han sido numerosas y formuladas desde distintas perspectivas: van desde el cuestionamiento de una noción estrictamente europea del concepto de “literatura” (en los artículos de Mufti y Prendergast) y un enfoque histórico demasiado limitado (en la lectura de McGann) hasta los numerosos argumentos circulares que, en el caso de Casanova por ejemplo, permiten solamente la consideración de autores que se adhieren a su hipótesis de París como capital de la república de las letras,<sup>3</sup> así como el *distant reading* de Moretti, basándose en la evaluación masiva de historias de la literatura, no es consciente de que “la desigualdad del campo de la crítica literaria es análoga al de la literatura misma y, por ende,...descansa sobre la geopolítica del conocimiento imperante en el centro” (Sánchez Prado 21). Teniendo en cuenta esa importante labor crítica ya existente, a continuación queremos volver a insistir sobre algunos puntos fundamentales de la producción teórica del centro para formular, a partir de esa crítica, una propuesta alternativa para una lectura de la literatura mundial capaz, si bien no de “superar”, sí de situarse de manera diferente ante las problemáticas aporías metodológicas e ideológicas de autores como Casanova y Moretti.

## 2. *Hegel reloaded*: la (im)posibilidad de narrar el mundo

Si bien la crítica ha aludido en algunos momentos al “hegelianismo superficial” de Casanova (Sánchez Prado 28) y, en relación al método de Moretti, a su “Hegelian universal perspective of absolute distance” (Siskind 17), hasta el momento no se ha hecho un cuestionamiento más profundo de las dimensiones hegelianas de esas propuestas – algo que, sobre todo para el caso de Casanova, es de vital importancia. Recapitulemos su propuesta: partiendo de la necesidad de superar la antinomia entre una crítica centrada únicamente en el texto literario y otra centrada en las circunstancias históricas, Casanova postula la necesidad de “situar a los escritores (y sus obras) en ese inmenso ámbito”, que representa el mundo de las letras (15). Ese acto de situar se debe pensar en forma de una *histoire spatialisée*, es decir una historia estructurada según determinadas entes espaciales que, como hemos mencionado, pertenecen todas a un solo espacio global y compartido. Este espacio compartido, a su vez, se caracteriza –al igual que los espacios literarios nacionales– por ser un espacio jerarquizado y dominado por asimetrías a raíz de competencias continuas. El “paso” de una obra literaria de su esfera nacional hacia la categoría de la “literatura mundial”, para Casanova depende de determinados filtros, de los que el más importante sería París, el centro de la modernidad que adquiere esa importancia por ser “a la par capital intelectual, árbitro del buen gusto y lugar fundador de la democracia política...,”

ciudad idealizada donde puede proclamarse la libertad artística" (41). Es ahí donde Casanova ubica el centro de la *República Mundial de las Letras* de la modernidad, visibilizado en la imagen del *Meridiano de Greenwich* literario. Este "meridiano de origen instituye el presente, es decir, en el orden de la creación literaria, la modernidad", lo que implica que "[s]e puede medir así la distancia al centro de una obra o un corpus de obras, con arreglo a la distancia que las separa en el tiempo de los cánones que definen, en el momento preciso de la evaluación, el presente de la literatura" (123). Habría que destacar al menos dos puntos llamativos de este modelo de París como "fábrica de lo universal" desde una perspectiva periférica (126). El primero concierne a la relación entre el factor tiempo y la producción de valor literario: postula Casanova que "hay que ser antiguo para tener alguna posibilidad de ser moderno o de decretar la modernidad. Es preciso tener un largo pasado nacional para aspirar a la existencia literaria plenamente reconocida en el presente" (125). Lo que se deriva de este planteamiento es evidente: cualquier escritora o escritor de un espacio del mundo que no cuente con una tradición literaria nacional propia y consolidada en términos europeos no tiene posibilidad alguna de entrar al ilustre círculo de la modernidad occidental (y si lo logra, es porque se adapta a las leyes que la fábrica parisina le prescribe). Para el caso de Latinoamérica, Casanova no tiene problemas en decretar rápidamente ese retraso institucional y literario cuando cita a Antonio Cándido y sus hipótesis sobre la "debilidad cultural" de América Latina, que nombra desde la falta de un público lector hasta la ausencia de instituciones letradas una serie de deficiencias que, en último lugar, conducen a la falta, o al menos a un considerable retraso, de escritores en esa parte del mundo. El segundo problema, y ahí nos acercamos a los principales *enjeux* historiográficos de su propuesta, es algo que podríamos llamar la *deshistorización de la historia* – un procedimiento que merece mayor escrutinio. Es la propia Pascale Casanova quien se encarga de reconstruir esa tradición francesa que fundamentará la centralidad de París como medidor de lo universal al describir el largo camino del desarrollo de una literatura nacional en Francia desde el siglo XVI y las hipótesis de du Bellay en su *Défense et Illustration de la Langue Française* de 1549 hasta, en términos de Benedict Anderson, la "revolución filológica-lexicográfica" de los siglos XVIII y XIX. Empero, no es hasta la modernidad literaria que París se convierte en ese gran marcador de la literatura mundial que atraerá a los autores de todos los espacios nacionales para convertirlos en miembros ilustres del banquete de la literatura mundial. Si bien esa pre-historia del mito parisino resulta convincente hasta cierto grado, es interesante observar cómo Casanova se comporta frente a lo que describe como



“la última gran etapa de la ampliación del universo literario”, que es “el proceso de decolonización” que “marca la llegada a la competencia internacional de protagonistas excluidos hasta entonces de la idea misma de literatura” (70-71). Lo que a primera vista parece ser una consciencia de la diversificación del espacio literario global, implica –visto desde las periferias– una afirmación dudosa cuyo núcleo reza: toda autora y todo autor de la periferia que escribía antes de 1960 –época en que para Casanova la centralidad de París empieza a perder vigencia– se encontraba fuera del concepto mismo de literatura. Lo que resulta aún más interesante es el manifiesto desinterés de Casanova en los procesos que siguen esa disolución de la modernidad parisina. “Tal vez nos hallemos hoy en día en una fase de transición que pasa de un universo dominado por París a un mundo policéntrico y pluralista” (217), remarca la estudiosa francesa con cierta aversión, que es acompañada por un pesimismo cultural abierto, ya que –con la clausura de la gloriosa modernidad parisina– “hemos pasado del internacionalismo al *import-export* comercial” (227). Léase: el fin de la modernidad con París como guardián de la calidad literaria universal abre el paso al fin de la literatura autónoma moderna.

¿Por qué la revisión tan extensa de las hipótesis centrales de Casanova? Sería fácil de tildarla simplemente –como numerosos críticos lo han hecho– de *eurocéntrica*. Sin embargo, lo que nos interesa mostrar es que es sobre todo su forma de *narrar* la historia global de la literatura, que guarda lazos importantes con otros conceptos igualmente problemáticos de la historiografía europea, que hasta el momento no se han debatido en ese contexto. Aparte de las ideas de Fernand Braudel, que aquí no se pueden analizar, un texto clave en ese sentido serían las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de Hegel, cuya ausencia en las reflexiones de Casanova no deja de llamar la atención. Si aquí se postula una relación entre ambos textos hay que subrayar de que esta se ubica principalmente en las similitudes con respecto a su forma de *narrar* la historia mundial y, en un segundo paso, el lugar que ocupa América Latina dentro de esas narraciones. Sin volver a retratar aquí las ideas básicas de la filosofía de la historia de Hegel, nos limitaremos a comentar los problemas que representa la historia universal para Hegel en *términos narrativos*. Para ese propósito, nos basamos en el reciente estudio del filólogo alemán Albrecht Koschorke, *Hegel und Wir*. Koschorke demuestra las maniobras que Hegel tiene que emprender para formular sus hipótesis sobre el desarrollo de la historia universal y cuyo desafío consiste básicamente en el conflicto entre el siempre excesivo “material histórico” existente y la hipótesis hegeliana principal de que la historia (y con ella su fiel acompañante: el espíritu) termina su largo curso precisamente en la Prusia del siglo XIX:

Como el sistema no tiene menor propósito que el de explicar la totalidad del mundo en su historicidad, esa comprimida explicación argumentativa de necesidades lógicas tiene que complementarse a través de otra forma de representación, más amplia y capaz de ordenar y contraer el desorden histórico. Esta última obedece a sus propias reglas de evidencia y posee otras calidades que la mera deducción conceptual. Trabaja con metáforas, analogías, superposiciones motivicas, sinécdoques. (45)<sup>4</sup>

Al igual que Casanova en su imagen del meridiano de Greenwich y Moretti en sus metáforas biologicistas de sus *waves and trees*, de las que se hablará más adelante, Hegel tiene que arreglárselas para domar el material y eliminar todo elemento que se escape de su narración universalista. Si nos concentramos otra vez en el problema de validar las respectivas “centralidades” por las que abogan sus relatos esas estrategias narrativas se hacen más claras: tal como Hegel tiene que “isolar” a Prusia como lugar de culminación de la historia y del espíritu, Casanova tiene que preocuparse por la inmunidad de París como centro de la literatura universal frente a los relatos y lugares *otros* que pudieran poner en peligro a esa narración. Para el caso de Hegel, Koschorke habla de una operación íntegramente moderna que consiste en un acto de “autoselladura” (125). Este relega todo lo ajeno —es decir, sobre todo lo no-europeo— o a una pre-historia (como en el caso de los persas u otras culturas antiguas), a la no-historia (como en el caso de África) o al futuro, que es, como se sabe, el lugar de América definido por Hegel con las siguientes y conocidas palabras:

América es la tierra del futuro, donde, en edades que están delante de nosotros, el peso de la historia universal puede revelarse...Cuanto ha ocurrido hasta hoy en el Nuevo Mundo es sólo un eco del Viejo —la expresión de una vida ajena— y como tierra del futuro, aquí no tiene interés para nosotros, porque en lo que se relaciona con la historia, nos concierne lo que ha sido y es. (48)

Es precisamente en esa dirección hegeliana de alzar lo que podríamos llamar “muros narrativos” contra lo pre-histórico y el futuro que se puede leer a Casanova cuando, por un lado, presupone la existencia de una larga tradición literaria nacional como condición de “ser universal” y, por el otro, limita su mirada hacia el futuro a señalar la mera existencia de literaturas no-europeas y potencialmente capaces de alterar el viejo orden global de la modernidad literaria en algún lejano momento futuro. Es en ese sentido que Jerome McGann acierta cuando revela el problema metodológico principal de Casanova y su fundamentación ideológica:

The factive inadequacy of Casanova's account does not measure a failure of scholarship, it marks her ideological purpose. Like the artwork that interests her, Casanova's discussion 'escape[s] the ordinary laws of history.' It isn't a history at all, it is a theory, and 'Paris' for her is a myth – 'a modern myth created by literature'. ... But if Paris is a myth escaping the ordinary laws of history, the myth is itself a historical formation and is important as such. It is clearly important if people put faith in the myth – or if they don't. (651)

Nos parece importante entender esas *narrativizaciones* de la historia, tanto para fundamentar mejor qué es lo que se esconde detrás del reproche del "eurocentrismo" como para demostrar la manera en que las llamadas literaturas periféricas como la latinoamericana han desarrollado discursivizaciones propias y alternativas, que subvierten de manera crítica la tradición historiográfica de Occidente, es decir esos relatos universalistas que desde Hegel hasta las propuestas de autores como Casanova y Moretti intentan cartografiar el mundo desde un centro único y europeo. La marca conservadora (y nostálgica) de estudios como el de Casanova surge fundamentalmente de su intento de revitalizar la antigua idea de la historiografía literaria que, como señala Gumbrecht en sus reflexiones sobre las posibilidades de continuar escribiendo historias de literatura, "the early histories of national literatures wanted to fulfill, that is ... the –very Hegelian– task of developping, through an extended narrative, the image and the concept of nation" (530). El intento de Casanova en ese sentido es poco menos que una aplicación apenas velada de los principios decimonónicos de la historiografía a lo que ella entiende como la literatura del mundo – un emprendimiento que necesariamente tiene que fracasar en tiempos que tienden, según Gumbrecht, inevitablemente hacia "a new type of literary history that is fragmented into hundreds of short 'entries'" (530). El problema más profundo de esta noción de historia como una narración continua y dotada de sentido ya se revela también a nivel del lenguaje de esas propuestas – un punto fundamental que una filología de la literatura mundial tiene que problematizar en forma de una *Sprachkritik* tal como se desarrollará a continuación.

### 3. La selva espesa de lo global: metáforas del mundo y el posible aporte de las literaturas latinoamericanas

Considerando lo hasta aquí referido no es difícil de reconocer uno de los problemas principales que se percibe en los estudios mencionados: tanto Moretti con su (*big*)*data*-fetichismo, que fundamenta su *distant reading*, como Casanova con su creencia en el poder explicativo de

la teoría “sociológica” (si se puede llamar así en su caso) sucumben ante la tentación de conferirles a sus respectivos métodos un valor explicativo universal en vez de percibirlos como elementos relativos ante un objeto de investigación tan complejo como la literatura mundial. Son también las imperantes lógicas sistémicas que probablemente constituyen un importante motivo subyacente con respecto a la orientación metodológica de Moretti y Casanova: la insistencia en el valor explicativo de sus métodos basados en la recolección y el análisis de *hard facts* expresan una profunda desconfianza frente a un objeto y una metodología que, como es lógico, en sus trabajos no tiene lugar: la interpretación del texto literario específico.<sup>5</sup> Hablamos de motivación sistémica aquí porque es precisamente a través del término de la “objetividad” de las *leyes* del mundo literario global que Moretti y Casanova parecieran sugerir la posible superación de esa entidad siempre compleja y relativa que es el texto literario y las diversas interpretaciones que se pelean su “sentido” –una “objetividad” también que, seamos francos, en un sistema utilitarista fundado en la necesidad del *output*, como es el que actualmente enfrentamos, evidentemente aumenta la posibilidad de reconocimiento sistémico en múltiples sentidos.

Más allá de todos esos factores y las narrativas teleológicas analizadas más arriba, la perspectiva eurocéntrica de esos estudios se hace patente ya en el lenguaje que emplean para darle forma a sus concepciones historiográficas, esto es, sobre todo, a través de las metáforas que emplean para describir el espacio literario global. Moretti resume los procesos de proliferación de formas literarias en las imágenes de *trees* y *waves*, árboles y olas; son imágenes que desde un principio imposibilitan pensar los movimientos dentro de ese espacio global más allá de una centralidad única: cualquier desarrollo fuera de Europa nunca puede ser más que una rama del gran tronco europeo que simboliza el mismo lugar de origen desde donde las olas parten para terminar en alguna playa lejana del mundo. Ambas metáforas, además, tienen su origen en ese vocabulario desarrollista que Moretti toma prestado de la biología – sugiriendo una aplicabilidad universal de esas *leyes* abstractas para el campo de la literatura mundial. En el caso de Casanova, no es la biología sino la economía (en conjunto con la geografía) que pone a disposición de la literatura el campo semántico de la “bolsa de valores” y de una cartografía del mundo literario en el que, como hemos visto, cualquier estética global se define de acuerdo a su distancia al meridiano de París, medidor universal estético de la modernidad. El problema es parecido al caso de Moretti: las metáforas de Casanova no permiten –en un nivel lógico-semántico– una imaginación de las relacionalidades globales de un mundo que no sea

ya direccionada hacia y dependiente de un determinado centro. En ese sentido es fundamental la observación de Françoise Perus de que “no está por demás ahondar en las implicaciones de estas metáforas, que vinculan entre sí los ámbitos –en principio disgregados– de la economía y la literatura” (151). Es clave la pregunta por las diversas metáforas del mundo que se emplean en el debate teórico actual porque desde los inicios de la reflexión sobre la literatura mundial, esta destaca por el uso de metáforas ante un concepto que *per definitionem* excede la capacidad de comprensión humana.

Si al comienzo de este artículo hemos identificado el problema de la literatura mundial en forma de su *superávit* ontológico, entonces hay que tomar en serio ese hecho en un sentido estricto, es decir como pregunta por las posibilidades de *decir* lo que realmente *es* el mundo. Puede resultar útil relacionar esa problemática de la *verbalización del mundo* en los debates en torno a la literatura mundial con las reflexiones del filósofo alemán Hans Blumenberg acerca de las llamadas “metáforas absolutas”, concepto sobre el que escribió en sus *Paradigms for a metaphorology*:

Metaphors are unable to satisfy the requirement that truth, by definition, be the result of methodologically secure procedure of verification. They therefore not only fail to say ‘nothing but the truth’, they do not say anything truthful at all. Absolute metaphors ‘answer’ the supposedly naïve, in principle unanswerable questions whose relevance lies quite simply in the fact that they cannot be brushed aside, since we do not pose them ourselves but find them already *posed* in the ground of our existence. (13-14)

¿Qué relevancia tiene esta concepción para la literatura mundial? Como hemos tratado de explicar anteriormente, los trabajos de Moretti y Casanova “fracasan” en su intento de establecer *leyes* para un fenómeno que se caracteriza por sustraerse de manera continua al intento de ser completamente englobado a través del lenguaje (o las teorías como determinadas operaciones del lenguaje). En vez de sucumbir ante una ilusoria descripción de la literatura mundial como conjunto siempre inabarcable de textos y prácticas que es, una “solución” de este problema podría consistir en abandonar esa línea hegeliana para volver la mirada hacia las variadas maneras de *leer el mundo* a través de distintas metáforas y en determinados contextos históricos y geoculturales. Sería probablemente también un “método” más adecuado a nuestro objeto de estudio, ya que la literatura necesariamente opera con otras nociones de “verdad”: No son las presuntamente “objetivas” verdades de la biología y de la sociología las que guían a Moretti y Casanova sino más bien una “verdad” como la que formulan según

### Blumenberg las metáforas absolutas:

This truth is pragmatic in a very broad sense. By providing a point of orientation, the content of absolute metaphors determines a particular attitude or conduct [*Verhalten*]; they give structure to a world, representing the nonexperienceable, nonapprehensible totality of the real.... This form of the 'truth question', formulated by pragmatism, is pertinent here in a sense that has nothing to do with biology. A question like 'What is the world?' [o en analogía a eso la de David Damrosch: 'What is World Literature?', BL] cannot serve as a point of departure for theoretical discourse; but it does bring to light an implicit need for knowledge that, in the 'how' of an attitude, knows itself to be reliant on the 'what' of an all-encompassing and sustaining whole... [T]his implicit questioning has 'lived itself out' in metaphors, and it has induced from metaphors different styles of relating to the world. (14-15)

A lo que aspira una semejante perspectiva sobre la literatura mundial es un cuestionamiento de esa "traducibilidad" universal de percepciones particulares en la línea de lo que Emily Apter describió con su concepto de "untranslatability", es decir en el sentido de un "deflationary gesture toward the expansionism and gargantuan scale of world-literary endeavors" (3). Si esto presupone, como sostiene Apter, "the philosophization of World", entonces es en esa línea que trabajos como los de Blumenberg sobre el problema de la metaforización de conceptos "absolutos" como *mundo* merecen una mayor atención en el debate (9). Las implicaciones metodológicas que derivan de esta noción son claras (y poco sorprendentes): Seguirían la línea que desde la crítica latinoamericanista ha trabajado últimamente con particular énfasis y lucidez Héctor Hoyos, quien escribe en su estudio sobre lo que él llama *Global Latin American Novel*: "[W]e imagine the global as we imagine everything else: through metaphor, narrative, image, and related means. Therein lies the renewed interest in the practice of *close reading*" ("Beyond Bolaño" 21-22). Al momento de reconocer las limitaciones de las aspiraciones universalistas de Moretti y Casanova tenemos –y esto desde un punto de vista latinoamericanista es de importancia– la posibilidad de volver a la "verdad" del texto literario como tal y, en un principio, de manera independiente de meridianos y centros obligatorios; eso no nos libera, claro está, de preguntar al mismo tiempo por los contextos en los que se producen y circulan esos textos literarios.

Es, sin embargo, a través de la lectura y la interpretación de textos específicos que parecemos ser más capaces de satisfacer al menos parcialmente, como lo expresó Gustavo Guerrero, "la necesidad de otros relatos paralelos donde se manejen criterios distintos de la diferencia



latinoamericana" (118). En ese sentido el estudio de Mariano Siskind ha abierto una brecha importante porque relaciona precisamente las condiciones de la producción cultural latinoamericana en el contexto de una modernidad globalizada con una profunda lectura de esa producción literaria para dar cuenta de ese discurso del *deseo de mundo* tan característico para la literatura latinoamericana modernista. Sostiene Siskind que la característica fundamental del modernismo latinoamericano consistía en transformar "a cultural field obsessed with its difference and particularity (often coded as a symptom of backwardness) into a formation whose identity is determined by its openness to the world and its representation of local processes of cultural modernization as part of overarching global phenomena" (129). Si presuponemos esta formación como una condición fundamental de la escritura en Latinoamérica que se extiende, más allá del *modernismo* y con ciertas modificaciones, hasta el *boom* (o incluso hasta el presente), entonces cabría preguntar de qué manera esas relaciones con el mundo son pensadas y verbalizadas en las letras latinoamericanas. Dicho de otra manera: ¿Cómo se sitúan los autores latinoamericanos, a través de sus textos, ante esa supuesta falta de tradición, que según Casanova era requisito de entrada a la modernidad? ¿Cómo se podrían pensar imaginarios, prácticas y escrituras globales diferentes y des-centrados, en los que, como arguye Sánchez Prado, "las producciones literarias de Asia, África y América Latina pueden influir directamente en las estéticas de los Estados Unidos y Europa, sin que esta influencia provenga del ajuste de dichas literaturas a los cánones establecidos en las capitales metropolitanas" (29)? Si el desafío ideológico consiste precisamente en el cuestionamiento de conceptos historiográficos en el sentido hegeliano y una apertura hacia modos y modelos periféricos de concebir la historia de manera discontinua, la vuelta metodológica tendría que insistir, tal como hemos señalado, en que "la Literatura Latinoamericana sea tenida por fuente de teoría, y no solo como objeto sobre el que proyectamos categorías teóricas metropolitanas" (Hoyos, "Bolaño como excusa" 102).

Un primer acercamiento en ese sentido podría consistir en una lectura que revisa las *imágenes* que emplea la literatura latinoamericana para dar cuenta de su propia relación con el mundo y la consiguiente noción de la histori(ografí)a que se expresa en ese tipo de "metaforología". "Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces", escribió una vez Severo Sarduy, para quien la pregunta por las formas globales y transhistóricas de imaginar el mundo (y el cosmos) tenían una importancia especial en sus reflexiones (1405). Sobre todo en su concepto de la *retombée* Sarduy exploraba las posibilidades de una lectura historiográfica capaz de cuestionar

y eludir las continuidades tradicionales: “*Retombée* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos...no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia” (1370). Sin profundizar aquí en el vastísimo campo de la escritura de Sarduy, el concepto parece particularmente interesante, ya que retoma una tradición latinoamericana de leer la historia (y la historia del arte y de la literatura en especial) de una manera discontinua, y esto es: crítica ante las historias metropolitanas centradas, nacionales y fundamentadas en la propia tradición. El antecedente más cercano de Sarduy sería sin dudas José Lezama Lima, quien desarrolló, sobre todo en su obra ensayística, toda una “teoría” de la lectura latinoamericana de la historia. El punto de partida para Lezama es una crítica, más de la historiografía en el sentido de *narrar* la historia, que de la idea de la historia como tal. Convencido de la limitación de las convenciones (no solamente) hegelianas de la historia que conceden “historicidad” (en el sentido de *tener el derecho de reclamar una historia propia*) únicamente a través de parámetros “rationales” como el espíritu o el Estado como entidad derivada de este, Lezama aspira a “culturalizar” y “estetizar” la historia cuando afirma (recurriendo a Curtius): “Una técnica de ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar” (98). Esta perspectiva implica dos elementos intrínsecamente relacionados: el primero consiste en la actividad de lo que Lezama llama “el sujeto metafórico”, es decir en una versión sobre la historia que es esencialmente marcada por el trato de objetos culturales y artísticos. Estos para Lezama dan cuenta de cómo distintas culturas imaginan el mundo, lo que a su vez representa el fundamento para las llamadas “eras imaginarias” (que para Lezama son las verdaderas entidades “ordenadoras” de la historia). Al mismo tiempo reacciona frente a la idea hegeliana de la historia como sistema al oponer un “sistema anti-sistemático” de lecturas, tal como es retomado por Sarduy: En este concepto se conectan dos puntos históricos aparentemente arbitrarios, o en palabras de Lezama, dos *contrapuntos*, en los que opera “la fricción de un hecho inolvidable con otra pura insignificancia” (103), como es el caso en el ejemplo del año 1868 que da Lezama: relaciona el grito de la hija del descubridor de las cuevas de Altamira con el grito de Yara, como marcador del comienzo de lo que vendría a ser la independencia cubana, para desarrollar de esta manera una idea de la historia que es fundamentalmente discontinua, que opera a través de “tejidos” de imágenes y que exhibe la idea de la construcción de un “sentido” de la historia siempre dependiente de las relecturas permanentes.

Es una visión de la historia anti-, o mejor dicho, “transhegeliana” porque no simplemente rechaza a Hegel sino que lo incorpora y lo supera, transformando su “sistemicidad dura” en una concepción de la historia siempre frágil que se expresa en la metáfora “[d]el prodigio de ese análogo nemónico...el que balancea los dos platillos” (104). La historia hegeliana o casanoviana como “historia espacializada” que le asigna su lugar a cada cultura u obra desde un punto de vista único es sometida a una temporalización radical y permanente en la que el factor primordial de modificación temporal es el acto de la lectura. Es en este sentido que de Lezama se puede trazar una línea directa hacia Borges, quien fue probablemente el primer escritor latinoamericano en poner al descubierto las construcciones de la historia de la literatura como tales: construcciones. Borges desenmascara esa idea de una historia teleológica, para tomar un solo ejemplo, en su texto *Kafka y sus precursores* donde anota:

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad...Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (89)

Lo que Borges desvalida en ese texto, igual que Lezama y Sarduy, son los fundamentos del orden y del funcionamiento de una historia literaria como la imaginan los trabajos de Moretti y Casanova, o como lo resumió Prendergast: “The most predicable objection to the model [of Casanova] is that there are variables other than nation and relations other than competition” (12). Los tres autores –y evidentemente no son los únicos en la literatura latinoamericana– piensan la historia de la literatura como una práctica de lectura que se encuentra en transformación permanente en el sentido de ese “comentario siempre multiplicable” que señala Sarduy. Esta percepción se verbaliza y visibiliza, no solamente en los tres autores en cuestión, a través de un vasto campo de metáforas que se basa sobre todo en imágenes centradas en figuras de *disolución*, de *incorporación* y de *transformación* de los imaginarios estáticos de la historiografía metropolitana. Sería la tarea de una metaforología latinoamericana del mundo (y de la literatura mundial) indagar en esa genealogía anti-genealógica de las letras americanas.<sup>6</sup> Descubriría, por lo menos, dos metáforas que se repiten constantemente: Una sería la de la incorporación del texto y del mundo “ajenos”, un motivo que va desde textos de Darío y Martí hasta el manifiesto del Movimiento Antropofágico y el neobarroco de

Haroldo de Campos; una segunda sería la de la *disolución*, presente en la idea del “alambique” (igualmente presente desde Darío hasta de Campos) o del “plutonismo” lezamiano como ese “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (103). Lo que se haría visible de esa manera serían las distintas estrategias latinoamericanas de romper el duro casco del canon occidental para apropiarse de las tradiciones supuestamente ajenas; tradiciones que a través del prisma latinoamericano poseen esa levedad (in)soportable para los guardianes melancólicos metropolitanos, o con palabras de Alfonso Reyes: “La tradición ha pesado menos, y esto explica la audacia” (120).

De esta manera, sería posible también entender la historia de la literatura en un sentido radicalmente diferente de las nociones de nación y competencia que prevalecen en Casanova y Moretti: Fue otra vez Lezama quien insistió en entender esa práctica de una *lectura salvaje* no como una especificidad americana sino como un don que comparten los escritores más destacados de América con los máximos exponentes de la modernidad europea. Lezama sostiene que no es la supuesta “originalidad” como valor central en el discurso modernista sino el saber de la relectura que une a las figuras claves de la modernidad europea como Picasso, Strawinsky y Joyce con –y esto lo dice solo de manera implícita– el escritor americano: “Las grandes figuras del arte contemporáneo han descubierto regiones que parecían sumergidas, formas de expresión o conocimiento que se habían desusado, permaneciendo creadoras” (238). Lo que se puede sacar de estas reflexiones para el actual debate de la literatura mundial es lo siguiente: Siguiendo a Lezama, Borges, Sarduy y muchos otros se hace visible el reconocimiento del hecho de que es imposible hablar del “mundo” en términos abstractos y sistémicos; más valdría para la crítica el intento de enfocar los discursos diferenciales de distintos espacios geoculturales para generar determinadas formas de producir “mundialidad” y ponerlos en perspectiva. De esta manera nos acercaríamos quizás a una idea más verdadera de la literatura mundial, aunque esta en su forma probablemente se asemejaría más al aleph borgeano que a un mapa ordenado con meridianos o árboles genealógicos. También sería importante revisar –en la línea que aquí apenas se ha esbozado– el concepto de “tradición” como ente legitimador en el campo literario: Lo que demuestran autores como Borges o Lezama es que basta con *saber leer* (y eso significa en el sentido lezamiano y borgeano también: *inventar*) la tradición para ser moderno; no es necesario *tener* una tradición en el sentido nacional, específico y bloomiano que reclaman autores como Casanova.<sup>7</sup> “Hay que crear la necesidad de incorporar ajenos paisajes, de utilizar sus potencias generatrices, de movilizarse para adquirir piezas de soberbia y áurea

soberanía”, describe Lezama su método (118). Leyéndolo hoy suena casi como un mandato para cualquier estudioso de ese fenómeno huidizo llamado literatura mundial.

### NOTAS

- 1 Véase para una primera puesta en perspectiva de esa pregunta los estudios reunidos en el volumen editado por Ignacio Sánchez Prado.
- 2 Véase por ejemplo el volumen de Helgesson y Vermeulen.
- 3 Véase sobre todo el comentario lúcido de Guerrero.
- 4 La traducción es nuestra.
- 5 Los argumentos de Moretti en contra del *close reading* son tanto más absurdos en cuanto su afán positivista expresado en su *distant reading* no aporta soluciones con respecto al carácter inabarcable del corpus global de textos: ¿sabemos realmente más sobre lo que es la literatura mundial gracias a un “análisis” de una cantidad *levemente mayor* de textos secundarios? ¿Y en qué términos sería más “útil” un tal *saber*?
- 6 Véase un primer acercamiento hacia esa pregunta en Loy 2017.
- 7 Que esta perspectiva no ha perdido su vigencia en la actualidad lo demuestra el breve ensayo de Roberto Bolaño “Literatura y exilio” donde el chileno hace la misma diferencia entre “tener” y “saber leer” la tradición. Acerca de las políticas de lectura de Bolaño en un contexto global véase también Loy 2015.

### OBRAS CITADAS

Apter, Emily. *Against world literature: on the politics of untranslatability*. Londres: Verso, 2013. Impreso.

Auerbach, Erich. “Filología de la *Weltliteratur*.” *Diario de Poesía* 81 (2010): 13-15. Impreso.

Blumenberg, Hans. *Paradigms for a Metaphorology*. Nueva York: Cornell UP, 2010. Impreso.

Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores.” *Obras completas 2* (1952-1972). Buenos Aires: Emecé 2007. 88-90. Impreso.

Casanova, Pascale. *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003. Impreso.

Guerrero, Gustavo. “The French Connection: Pascale Casanova, la literatura latinoamericana y *La República mundial de las Letras*.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 78 (2013): 111-122. Impreso.

Gumbrecht, Hans Ulrich. "Shall we continue to write histories of literature?" *New Literary History* Vol. 39, No. 3 (2008): 519-532. Impreso.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Revista de Occidente, 1974. Impreso.

Helgesson, Stefan y Pieter Vermeulen, eds. *Institutions of World Literatur. Writing, Translation, Markets*. Nueva York: Routledge, 2016. Impreso.

Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia UP, 2015. Impreso.

—. "Bolaño como excusa: contra la representación sinecdótica en la Literatura Mundial." *Revista Letra anexa* 1 (2015): 91-106. Impreso.

Koschorke, Albrecht. *Hegel und wir. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2013*. Berlín: Suhrkamp, 2015. Impreso.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Almería: Confluencias, 2011. Impreso.

Loy, Benjamin. "Deseos de mundo. Roberto Bolaño y la (no tan nueva) literatura mundial." *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Eds. Gesine Müller y Dunia Gras Miravet. Madrid: Iberoamericana, 2015. 273-294. Impreso.

—. "Leer en filigrana – Zur Produktivität und Praxis von Metaphern als Wissensformen in den lateinamerikanischen Literaturen zwischen Moderne und Postmoderne." Eds. Graduiertenkolleg Literarische Form. *Formen des Wissens. Epistemische Funktionen literarischer Verfahren*. Heidelberg: Winter, 2017. (en prensa).

McGann, Jerome. "Pseudodoxia Académica". *New Literary History* Vol. 39, No. 3 (2008): 645-656. Impreso.

Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1 (2000), 54-68. Impreso.

—. *Graphs, Maps, Trees*. Londres: Verso, 2013. Impreso.

Mufti, Aamir. "Orientalism and the Institution of World Literatures." *Critical Inquiry* 36 (2010): 458-493. Impreso.

Perus, Françoise. "La literatura latinoamericana ante *La República mundial de las Letras*." *América Latina en la "literatura mundial"*. Ed. Ignacio Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 147-181. Impreso.

Prendergast, Christopher. "The World Republic of Letters." *Debating World Literature*. Ed. Christopher Prendergast. Londres: Verso, 2004. 1-25. Impreso.

Reyes, Alfonso: "La inteligencia americana." *América en el pensamiento de Alfonso Reyes*. Antología. Ed. José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. 119-129. Impreso.



Sánchez Prado, Ignacio. “‘Hijos de Metapa’: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción).” *América Latina en la “literatura mundial.”* Ed. Ignacio Sánchez Prado. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 7-46. Impreso.

Sapiro, Gisèle. “How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature.” *Journal of World Literature* 1 (2016): 81–96. Impreso.

Sarduy, Severo: *Obra completa. Edición crítica a cargo de Gustavo Guerrero y François Wahl*. Madrid: ALLCA Archivos/Sudamericana, 1999. Impreso.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan desires. Global modernity and world literature in Latin America*. Evanston: Northwestern UP, 2014.

## AUTORES LATINOAMERICANOS, EDITORES PARISINOS Y PÚBLICOS GLOBALES

### PROYECTO MEDET LAT FRANCE (1950-2000)

**Gustavo Guerrero**

Universidad de Cergy-Pontoise

(L'Institut d'Etudes Politiques de Saint-Germain-en-Laye)

Este proyecto de investigación, que se inscribe en el campo de la literatura comparada y en el de la historia de la edición, los libros y la lectura, pretende abrir una nueva área de trabajo, con un claro contenido geopolítico, histórico e intercultural, en torno a un fenómeno bastante conocido, pero que no ha sido explorado sistemáticamente hasta ahora. A saber: la participación de los editores, traductores y críticos franceses en la difusión local y global de las literaturas latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX.

Al igual que otros proyectos afines que se han presentado en Francia y en Europa –pienso en particular en trabajos recientes sobre la difusión gala de las literaturas africanas e israelíes (Sapiro; Hage) y en el programa europeo *Reading global. Constructions of World Literature and Latin America* que dirige Gesine Müller en Colonia (Müller)–, el nuestro tiene como punto de partida el desarrollo, en las últimas dos décadas, del campo de estudios de la “literatura mundial”, una disciplina que se sitúa en la confluencia entre la sociología literaria, la literatura comparada y los estudios globales. En efecto, como es bien sabido, desde hace ya unos años, en Francia (Casanova), en los EE.UU. (Moretti; Damroch) y en el área latinoamericana (Sánchez-Prado; Siskind; Hoyos) se ha asistido al surgimiento de este nuevo paradigma que ha venido a subrayar, entre otras cosas, la importancia de las redes internacionales y la circulación de géneros, obras y autores en el proceso de difusión de las literaturas extranjeras, la formación de sus públicos y la producción de un cierto valor o capital simbólico. Como lo mostró Pascale Casanova, la internacional es una dimensión de los campos culturales que representa

algo más que un mero suplemento o extensión en el *cursus honorum* de un escritor, una obra o una literatura. Hay una dinámica propia que hace de la internacionalización no solo una cámara de reconfiguración de identidades sino también un espacio *fantasmático* específico sobre el que se proyectan las carencias, los miedos, las fantasías y los deseos de escritores y lectores de mundos muy diversos. O, para decirlo de otro modo: se trata de un territorio denso y tensionado donde las relaciones interculturales se impregnan a menudo de muchos sobreentendidos y malentendidos que ponen de manifiesto a la vez las posibilidades y los límites de la traducción, en el sentido más lato del término.

Dentro de esta perspectiva compleja de la dinámica entre los campos literarios, el papel de la edición y los editores de literaturas extranjeras adquiere una relevancia y una centralidad incontestables, ya que son ellos los mediadores privilegiados en los intercambios entre las diferentes áreas culturales y lingüísticas. Pero ni su posición ni su labor son simples. Pierre Bourdieu fue uno de los primeros en destacar hace unos veinte años la naturaleza peculiar y ambivalente de la figura del editor, un Jano que mira con una de sus caras hacia el mundo intelectual y con la otra, hacia el mundo de los negocios (Bourdieu 276); recientemente, un libro del historiador François Dosse, *Les hommes de l'ombre* (2014), analiza ese estatuto ambiguo a través de conjunto de semblanzas que forman un vivo fresco de la edición francesa del siglo XX y muestran la importancia de la impronta de estas personalidades en su génesis, desarrollo y evolución.

El editor de literaturas extranjeras suma a esta condición bifronte, y ya de por sí híbrida, la del agente o traficante que participa en la construcción y el mantenimiento de las redes de circulación de textos a nivel global, y decide y gestiona la inscripción de ciertos autores y obras a nivel local. Al igual que los traductores con los que trabaja (cuando no es él mismo traductor), es el vehículo de una mirada exógena hacia la literatura, la cultura y la lengua *desde* la que se traduce; pero, al mismo tiempo, no puede dejar de tener en cuenta el horizonte de expectativas interno y la situación de la lengua, la cultura y la literatura *hacia* la que se traduce. Colocado en el punto de intersección entre ambas, y llamado a arbitrar además entre su proyecto intelectual y las exigencias del mercado, entre sus inclinaciones y la de sus públicos, el editor de literaturas extranjeras dibuja con su selección y su catálogo un mapa continuamente redefinido de la literatura mundial. En él se superponen y se solapan una visión *localizada* del mundo literario de su época y, al mismo tiempo, y como bien lo señala Mariano Siskind, la vieja, secreta y difusa utopía de un mundo reconciliado por el ejercicio de las letras y la humanidades (Siskind 56).

Tal y como Pascale Casanova supo mostrarlo en *La République*

*mondiale des lettres* (1999), a lo largo del siglo pasado, el papel de París y, más generalmente, de Francia, fue muchas veces determinante en la configuración de algunos de los mapas más influyentes de la literatura mundial. Gracias al desarrollo de sus industrias culturales, la capital francesa y el campo literario francés completaron temprano el proceso de erigirse en grandes escaparates modernos de las literaturas del mundo y en poderosas fábricas del valor literario a nivel global. Lo uno y lo otro, lo uno por lo otro, claro está. Los estrechos y, a menudo, equívocos lazos que la edición francesa y la literatura latinoamericana tejen desde el siglo XIX, no solo no son ajenos a esta realidad histórica sino que se inscriben plenamente en ella, como elementos de una cierta política internacional gala y estrategias compensatorias de circulación e internacionalización de autores y obras del continente latinoamericano. Basta mirar la lista de los editores franceses de títulos procedentes de América durante el siglo XX, para darse cuenta de la calidad de este intercambio. Y es que, en muchos puntos, dicha lista se confunde hoy por hoy con la de las semblanzas de François Dosse y es también como una pequeña historia, u otra pequeña historia, de la edición en la Francia moderna y contemporánea. En ella se suceden los nombres de Valéry Larbaud, Roger Caillois, José Corti, Maurice Nadeau, François Maspero, Claude Duran, Christian Bourgois, Pierre Seghers, Severo Sarduy y Héctor Bianciotti, entre otros. También los de casas como Gallimard, Mercure de France, Julliard, Flammarion, Grasset, Le Seuil, Bourgois y Metailié, entre otras.

Una rápida ojeada al estado de la cuestión, muestra que, si bien el latinoamericanismo francés no ha ignorado estos hechos, ha preferido, sin embargo, como otros estudios de literaturas periféricas o no occidentales, dar prioridad a temas históricos e interculturales que subrayen la importancia de los intercambios entre escritores, escuelas, estéticas y corrientes de pensamiento, a menudo sin referencia directa o explícita a la mediación editorial francesa ni al papel que ésta pudo desempeñar. Abundan así en las bibliografías trabajos sobre el lugar de París en los imaginarios latinoamericanos de los siglos XIX y XX, o monografías y estudios dedicados a la estancia de ciertos escritores latinoamericanos en la capital francesa, o bien libros y artículos sobre la recepción y las reapropiaciones del positivismo, las estéticas de vanguardia, el existencialismo, estructuralismo o aun el post-estructuralismo (Brunel; Pera; Maurice & Zimmerman; Jones; Schwartz; Carvallo; Canseco-Jerez; Weiss). Pero la cuestión de la mediación editorial no aparece en ellos, insisto, sino de un modo muy secundario y oblicuo.

Existe, no obstante, una excepción y se trata, además, de una excepción notabilísima. Asaber: el libro de Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle* (1972). Esta versión revisada y extendida de la tesis que la autora redactó bajo la dirección del

comparatista René Etiemble en la Sorbona en los años sesenta, constituye, a despecho de sus limitaciones cronológicas, teóricas y metodológicas, que son en buena medida las de su época (el corpus se extiende, por ejemplo, desde finales del siglo XIX hasta la recepción de Borges en los años cincuenta), una impresionante síntesis que vuelve claramente visible la importancia de la mediación editorial francesa. Molloy organiza por primera vez su examen en términos netamente históricos, distinguiendo dos períodos bien definidos –antes y después de la Segunda Guerra Mundial– e identificando a los principales protagonistas de cada uno de ellos –Valery Larbaud hasta los años treinta y, luego, Roger Caillois, a partir de los cincuenta.

Escrito en medio del *boom*, en aquel momento de alta efervescencia internacional en torno a la novelística latinoamericana, el libro de Molloy tiene, entre otras virtudes, la de escapar de esa actualidad y darle una profundidad a la historia de la difusión francesa de nuestras literaturas. Es una temprana invitación a inscribir aquel presente dentro de un proceso de duración larga que empieza con la presencia de los modernistas en Europa a fines del siglo XIX y pasa necesariamente por el caso de Borges no solo en tanto y en cuanto autor de culto de la colección *La Croix du Sud* en el París de los cincuenta, sino como laureado del Premio Formentor que le otorgan un conjunto de casas editoriales internacionales en 1961 –lo que supone su pleno ingreso al mapa de la literatura mundial, como él mismo lo reconoció en varias ocasiones.

*La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle* es un libro fundador, ya que es el primero en prestar una atención especial al estudio de las políticas editoriales de las casas y colecciones francesas, como la famosa y ya muy mencionada de Roger Caillois que albergaba Gallimard. Pero el libro también es, como ya se ha dicho, una excepción. Desde la publicación de esta obra de referencia, ha habido otros trabajos sobre la *Croix du Sud* (Fell; Guerrero; Louis), pero no un proyecto de investigación estructurado y sistemático en torno a las literaturas extranjeras y el campo editorial francés, algo de lo que pueda decirse que prolonga el libro de Molloy y que ayuda a examinar los diversos aspectos de la mediación editorial.

El paisaje ha ido cambiando, sin embargo, en las últimas décadas gracias al desarrollo de los estudios sobre la edición en la propia Francia (Chartier) y en otros lugares de Europa y América (Argentina, España, Italia, Alemania, EE.UU.). Aquí y allá, el interés por la cuestión editorial señala un cambio sustancial en nuestra forma de interpretar el hecho literario tanto en los contextos nacionales como internacionales o globales. Su ascenso se acompaña en el tiempo de un proceso de organización de los archivos de los editores y casas editoriales, así como también de los traductores y críticos de literaturas extranjeras. En Francia, la creación del

Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC) en 1989 constituye un momento clave dentro de este proceso de organización de los archivos editoriales franceses. El reciente acceso a esta documentación permite hoy entrever con más claridad el papel histórico que desempeña la mediación editorial y, por lo que nos concierne, permite acercarse a los procesos de selección, traducción y promoción de las obras extranjeras, así como también a las modalidades de su integración dentro del campo de la literatura francesa y, por su intermedio, a veces, mundial.

Nuestro proyecto de investigación se plantea como un primer estudio sistemático y de largo aliento en torno a este vasto corpus. Para ello partimos del concepto de mediación editorial, que ha sido definido como “la proposición de lectura de una obra escrita o visual a través de un dispositivo conceptual y formal (papel, formato, caracteres, diseño del texto y también establecimiento del texto, presentación y traducción) que condiciona su sentido e interpretación” (Ouvry-Vial 41). Hablar de la mediación editorial francesa supone así, para nosotros, hablar de un proceso complejo que comporta, por un lado, una selección de autores y de obras, un arbitraje entre valores, una reescritura, un reformateo y una transformación de los textos; y por otro, estamos hablando de la mediación como de una poderosa máquina de leer y de apreciar las traducciones, una fábrica del valor literario y de las identidades culturales destinadas no solo a un público local sino, a menudo, global.

Huelga decir que todo este proceso no es sencillo ni unívoco, ya que se produce en el contexto de una relación asimétrica y al interior de un polisistema donde los grandes centros editoriales occidentales traducen, difunden e imponen una representación de las literaturas extranjeras condicionada por sus propias historias, sus ambiciones políticas y sus expectativas comerciales. El escaparate internacional no es transparente ni en París ni en Londres ni en Nueva York. En él se reflejan distintas visiones de la literatura mundial y los presupuestos que las sostienen a todo lo largo del proceso de descontextualización y recontextualización que se opera en torno a los autores, las obras y las literaturas traducidas. (Even-Zohar 117-127; Berman).

Para concluir este rápido esbozo del proyecto, quisiera resumir brevemente los que, creo, son algunos de sus principales objetivos. El primero es partir de un contexto local y bien delimitado en el espacio y el tiempo (la edición de la literatura latinoamericana en Francia durante la segunda mitad del siglo XX) para trazar el proceso de construcción de una cierta idea de la literatura mundial, hija de la Ilustración, y en la cual la presencia de América Latina cumple diferentes papeles a través del tiempo. Lo que se busca con ello es localizar o, si se prefiere, *provincializar* la mediación editorial francesa, agregando otro nivel de análisis que revierta interculturalmente las perspectivas habituales, pues



lo que nos interesa es la complejidad, la ambigüedad de un fenómeno que signa el encuentro de dos horizontes culturales muy distintos y no solo se expresa en continuidades entre ambos sino a la vez en desfases, desplazamientos e incompatibilidades. Hay mucho del malentendido en las relaciones entre Francia y América Latina que la edición de autores latinoamericanos en Francia hace patente, comenzando con el problema de los frecuentes desajustes entre los distintos cánones nacionales y el canon latinoamericano que se construye y, a veces, se impone desde París.

Simultáneamente, se quiere agregar una dimensión histórica y documental al campo de estudio de la literatura mundial que sirva de base a interpretaciones y teorías más sólidas y mejor fundadas sobre las modalidades y efectos de la internacionalización de géneros, autores y obras latinoamericanas. Si el corpus de la literatura mundial, según se ha dicho, es el de todos los textos traducidos y que además ganan con su traducción, habría que plantearse quién los tradujo, dónde, cuándo y por qué. ¿Y quién los editó y de qué forma y para quién? ¿Y finalmente quién o quienes los leyeron?

Por último, quisiéramos completar el análisis con las consecuencias de la mediación editorial francesa tanto en los contextos originales desde donde proceden los textos como en los grandes centros editoriales internacionales. La pregunta aquí es cómo inciden o no las traducciones y ediciones francesas de autores y textos latinoamericanos en la difusión global de dichos textos y autores, y, al mismo tiempo, en la re-apreciación que se hace de los mismos en sus contextos originales a nivel nacional o regional. El ejemplo del Premio Fomentor de 1961 y de la temprana circulación internacional de las traducciones de Borges efectuadas por Caillois ilustra un fenómeno bastante más amplio y general que se desarrolla a partir de los sesenta y que sigue existiendo hoy, como parte del rol dominante que idiomas como el francés y el inglés desempeñan en la circulación global de las literaturas extranjeras.

Evidentemente, somos conscientes de que apenas podremos aportar algunas piedras a la construcción de un área de investigación cuya edificación exigirá el trabajo no de uno sino de varios equipos en el tiempo. Pero al mismo tiempo un proyecto así nos parece necesario para aportarle una dimensión histórica a un fenómeno que hasta ahora ha sido poco y mal entendido, y para ponerle fin al mito de la transparencia en los proceso circulación de autores, obras y literaturas a nivel local y global.

## OBRAS CITADAS

Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1990. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champs littéraire*. Paris: Seuil, 1992. Impreso.

Brunel, Pierre, ed. *Paris et le phénomène des capitales littéraires*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 1984. Impreso.

Canseco-Jerez, Alejandro. *Les stratégies des écrivains des Amériques pour faire connaître leurs œuvres en France*. Metz: Editions CET, 2001. Impreso.

Carvalho, Fernando, ed. *L'Amérique latine et la Nouvelle Revue Française 1920-2000*. Paris: Gallimard, 2001. Impreso.

Casanova, Pascale. *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999. Impreso. Chartier, Roger. *Histoire de l'édition française*. Paris: Fayard, 1989-1991. Impreso.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Londres/Nueva York: Princeton University Press, 2003. Impreso.

Dosse, François. *Les hommes de l'ombre*. Paris: Perrin, 2014. Impreso.

Even-Zohar, Ithamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Eds. James S Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck. Leuven: Acco, 1978. 117-127. Impreso.

Fell, Claude. "La Croix du Sud, tremplin de la littérature latino-américaine en France." *Rio de la Plata* n° 13-14 (1992): 24-37. Impreso.

Guerrero, Gustavo. "Nota sobre Gallimard y la literatura Latinoamericana." *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 652 (2004): 78-79. Impreso.

Hage, Julien. "Les littératures francophones d'Afrique noire à la conquête de l'édition française (1914-1974)." *Gradhiva, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* (2009): 80-105. Impreso.

Hoyos, Hector. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nueva York/Londres: Columbia University Press, 2013. Impreso.

Jones, Julie. *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. Lewisburg: Buckwell University Press, 1998. Impreso.

Louis, Annick. "Étoiles d'un ciel étranger: Roger Caillois et l'Amérique latine." *Littératures* n° 170 (2013): 86-99. Impreso.

Maurice, Jacques y Marie-Claire Zimmermann, eds. *Paris y el mundo ibérico e iberoamericano, Actas del XXVIII Congreso de la SHF*. Paris: Presse Universitaires de Nanterre, 1998. Impreso.

Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle*. París: PUF, 1972. Impreso.

Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* n° 1, Ene. (2000): 34-57. Impreso.

Müller, Gesine y Dunia Gras, eds. *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid: Iberoamericana, 2015. Impreso.

Ouvry-Vial, B. "L'acte editorial: vers une théorie du geste." *Communitation et langages* n° 154 (2007): 72-73. Impreso.

Pera, Cristobal. *Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Berna: Peter Lang, 1997. Impreso.

Sánchez-Prado, Ignacio, ed. *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburg: IILL, 2006. Impreso.

Sapiro, Gisèle. "L'importation de la littérature hébraïque en France." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* n° 144 (2002): 80-98. Impreso.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014. Impreso.

Schwartz, Marcy E. *Writing Paris, Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1999. Impreso.

Weiss, Jasón. *The Lights of Home, a Century of Latin American Writers in Paris*. Nueva York/Londres: Roudtledge, 2003. Impreso.

## EL PREMIO HERRALDE DE NOVELA: LITERATURA LATINOAMERICANA PARA EL MUNDO Y DESTERRITORIALIZACIÓN DEL PRESTIGIO

Jorge J. Locane  
Universidad de Colonia

### I

Los premios literarios están naturalizados. Aprendimos a convivir con ellos y ya no solemos formularles más preguntas que, acaso, las que regularmente impulsa la prensa amarillista: plagio, arreglo, otorgamiento innmerecido, etc. Aunque en algunos de sus formatos –una taxonomía precisa está pendiente– su historia se retrotrae a tiempos ancestrales, en el que acá me interesa, no obstante, el origen no es tan remoto: el Premio Nadal de Novela, de la Editorial Destino, se concede por primera vez en 1944.<sup>1</sup>

Lo cierto es que así como un jugador de fútbol recibe un Balón de Oro y un bovino un reconocimiento como “Gran Campeón” por parte de la Sociedad Rural Argentina, un escritor puede ser destacado con un Premio Alfaguara de Novela, un Rómulo Gallegos o el premio Coca-Cola que, paradójicamente, alguna vez recibiera el escritor de culto y publicista Fogwill con su cuento “Muchacha Punk”.

Un premio, en principio, es un acto performativo de distinción: de un corpus de elementos X, necesariamente preseleccionado, uno es puesto de relieve según criterios establecidos en las “bases” y luego identificados, habitualmente, por un reducido grupo de “especialistas” en la materia. Pero qué se distingue efectivamente es una pregunta que da para debates circulares: en el caso de los premios literarios, el argumento de uso –el que aparece en las normas– es “la calidad estética” o la “innovación”, pero con frecuencia la mentada calidad o el carácter innovador del elemento favorecido o resulta cuestionada o cuestionable,

de modo que se abre paso a la suspicacia de que el premio en cuestión, aunque sea de manera solapada, esté reconociendo otros factores como la incidencia política, algún tipo de disidencia étnica o de género o, acaso, el potencial de ventas.

El premio literario sobre el que pretendo arrojar luz en estas páginas—el Herralde de Novela—ingresa en las categorías “privado” y “comercial”. Desde luego que en este espacio no puedo establecer una clasificación acabada de los premios literarios, así que únicamente anoto que por “privado” entiendo que quien otorga el premio no es una institución pública, como en el caso del Rómulo Gallegos, concedido por el gobierno de Venezuela; y por “comercial”, que la comercialización del trabajo distinguido por parte del actor privado en cuestión es un componente insoslayable del premio. En tanto tal, el Premio Herralde es parte de un fenómeno de espectacularización de la literatura de dimensiones mucho más vastas, que, a su vez, merece ser destacado porque en España, con una convocatoria anual de más de 1500 premios, ha adquirido una envergadura particularmente desmesurada. Al respecto, Fernando González-Ariza escribió en el 2007 que “Excluyendo el caso del Planeta, desorbitante en todos sus planteamientos, vemos en la actualidad que los premios literarios han cundido como la espuma en el ámbito nacional. Actualmente son más de mil seiscientas las convocatorias en España, frente a las setecientas de un país con una masa lectora mucho más abundante como es Alemania” (123). Indagar por qué se ha dado este desarrollo en España es un trabajo de investigación pendiente, así que acá solo dejo asentado su carácter excepcional y llamo la atención sobre el influjo que esta evolución tiene / puede tener sobre la producción más estrictamente latinoamericana, e incluso sobre algo más esencial como el acto de escritura.<sup>2</sup>

El sentido común, a pesar de ciertas oleadas de escepticismo, se resiste a poner en cuestión la premisa autocomplaciente que sostiene que los premios literarios, incluso los comerciales, son otorgados a “buenos” escritores o “buenos” textos. Sin embargo, independientemente de la calidad estética que se le pueda atribuir a un texto premiado, lo cierto es que el premio es, acaso en primer término, una eficaz herramienta publicitaria; un recurso del que—pareciera— hoy en día ninguna editorial con pretensiones puede prescindir. Cito a González-Ariza cuando afirma que “Las convocatorias y actos de concesión se apreciaron como una gran herramienta publicitaria. La relación entre el dinero invertido y el impacto mediático es asombrosa, pues se constituye en un hecho noticiable y se consigue así que los medios comuniquen la información necesaria de los ganadores de una forma completamente gratuita” (125). Así, una editorial con cierto capital simbólico acumulado fuerza al aparato mediático a trabajar temporalmente en favor de sus intereses sin tener

que retribuir nada en calidad de costos publicitarios. La estrategia apunta a que el libro seleccionado, convertido gratuitamente en protagonista de los foros culturales, no pase de ningún modo desapercibido ni para el público lector ni para el que potencialmente podría serlo y que, de esta manera, se garantice un retorno de lo invertido en el premio y, en la medida de lo posible, también ganancias rápidas.

Ahora, en la repartición de beneficios, ¿qué asignación le corresponde al escritor involucrado? Por supuesto que la adquisición de capital simbólico—y particularmente en el caso de Anagrama—no es despreciable, pero también suele existir una dotación en capital económico que—variable en cantidad según el proyecto editorial—se desliza con facilidad bajo el paraguas semántico del término “premio”, pero que, en un sentido riguroso, está lejos de serlo. Una vez que el jurado se pronuncia en favor de un texto, la editorial le ofrece al escritor un contrato de publicación—por lo habitual de completa exclusividad—a cambio de lo cual el “beneficiado” recibe una determinada cantidad de dinero en concepto de adelanto, es decir, una cantidad que en cualquier caso la editorial suele estar obligada a pagar. Cito, acá también, a González-Ariza, se trata de:

Algo tan sencillo como “la dotación será otorgada en concepto de anticipo de derechos”. Se premia al autor y ya de paso se le contrata la obra con un interesante anticipo que, de todas formas, habrá que concederle. Por muy alta que sea la cantidad, siempre hay oportunidad de recuperarla con las ventas, pues de todas formas ese dinero va a ir al autor. Una sencilla operación (si se tiene en cuenta que los derechos de autor suelen rondar entre el 8 y el 10% del precio del libro sin IVA), nos convencerá de que es muy poco el dinero que se arriesgan las editoriales. (126)<sup>3</sup>

Ahora bien, ¿qué distingue al Herralde en el escenario de los premios literarios con base geográfica en España, pero con influjo simbólico sobre América Latina? Nada de lo que acabo de mencionar permite categorizarlo en una columna separada de los premios que conceden Planeta y Alfaguara. Nada lo hace menos privado y comercial que los que otorgan los grupos Planeta y Mondadori/Bertelsmann.<sup>4</sup> Nada le resta eficacia publicitaria. Nada lo diferencia en su lógica y procedimientos, a no ser, precisamente, lo que lo excede como tal: la reputación de ser un premio que reconoce textos con valor literario.<sup>5</sup> También que la crítica académica, a pesar de lo mucho que ha escrito, por ejemplo, acerca del Premio Alfaguara, no lo ha querido—más que por algunos trabajos aislados<sup>6</sup>—indagar.



## II

Me interesa el Premio Herralde de Novela precisamente por ese sutil rasgo que lo distingue: por su capacidad de asignar valor simbólico, además de valor monetario agregado, a textos que van a circular por el mundo –también por América Latina– bajo la etiqueta “literatura latinoamericana” y rodeados por un aura que ni siquiera la crítica académica suele someter a juicio. El premio Anagrama de novela cuenta con un crédito que la crítica no concede a otros premios comerciales. Ese crédito propongo entenderlo como un pacto implícito: saber y mercado coinciden en dotar de valor de cambio a determinados objetos estéticos en detrimento de otros, de modo que así –y esto quiero destacarlo– logra tomar forma un canon que en el mundo se impone como el de la “literatura latinoamericana” que, a su vez, se inserta en el corpus mayor de la actual *literatura mundial*. Examinemos algunos aspectos.

El Premio Herralde de Novela se concede desde 1983 y no es difícil pensarlo en continuidad tanto con el Premio Biblioteca Breve como con el Formentor que en su momento supo impulsar Carlos Barral como potentes mecanismos consagratorios para lo que actualmente se conoce como el *boom* latinoamericano. La conexión entre los proyectos editoriales de Carlos Barral y Jorge Herralde bien puede ser motivo para una investigación prolongada, así que acá solo me permito llamar la atención sobre un vínculo que considero altamente significativo para lo que es la historia de la literatura hispanoamericana reciente. El articulador clave en esta trama que propongo es –no puedo imaginar nombre más exacto– la distribuidora Enlace. Sobre este proyecto, Sergio Vila-Sanjuán anota:

El núcleo duro editorial de la gauche divine está concentrado hasta 1975 en la distribuidora Enlace: el propio Carlos Barral, su fundador e impulsor junto con Anagrama, Lumen, Tusquets –cuyos respectivos directores Jorge Herralde, Esther Tusquets y Beatriz de Moura admiran positivamente a Barral y lo consideran un modelo y maestro– encarnan al cien por cien el espíritu del grupo. (99)

A comienzos de los 70, en su fase fundacional –se creó en 1969–, Anagrama estaba comprometida con el proyecto de emancipación de la dictadura franquista y, consecuentemente, su apuesta editorial se concentraba en el ensayo político con fuerte impronta de vertientes marxistas. El legado fundamental de Barral a Herralde parece haber sido la destreza para manejar la tensión entre literatura de calidad y negocios sin que ninguno de los dos elementos salga especialmente afectado. También, como parte de esa herencia, sería mencionable la vocación latinoamericanista que Anagrama fue acentuando a medida que iba

evolucionando hacia una editorial de narrativa antes que de ensayo. Este ciclo, con el reciente traspaso de Anagrama al grupo italiano Feltrinelli, reproduce una evolución similar a Seix Barral con su transferencia al grupo Planeta en 1982.

Por los vínculos previos, el primer ganador latinoamericano del Premio Herralde, en 1984, no puede ser otro que Sergio Pitol.<sup>7</sup> Después de un lapso posterior de descuido deliberado, la literatura latinoamericana va a reaparecer fuertemente hacia mediados de los años 90 entre las opciones privilegiadas por el jurado. En 1997 lo recibe Jaime Bayly y en 1998 llega el momento de Roberto Bolaño; más tarde, también, su asimilación como escritor emblemático de la casa. Desde ese premio de 1997 hasta el presente el balance arroja una sensible diferencia de siete españoles y doce latinoamericanos.<sup>8</sup> También el catálogo general informa sobre esta evolución: a partir de mediados de los años 90 Anagrama ha acentuado su interés por América Latina; así, de ser una editorial especializada en ensayos políticos en los 70 ha pasado a ser una editorial donde la narrativa latinoamericana contemporánea protagoniza el catálogo junto con representantes de la *literatura mundial*, como John Kennedy Toole, Paul Auster o Charles Bukowski.

Esta política de acercamiento a América Latina –vale decir– es contemporánea del proyecto panhispanista desplegado hacia los años 90 que, como ha analizado José del Valle, se manifiesta en la expansión económica de empresas como Repsol, Telefónica o el Banco Santander así como en lo que sería su respaldo cultural, esto es, en la creación del Instituto Cervantes o la reconfiguración estratégica de la Real Academia Española. Alfaguara, entretanto, con la misma agenda ha devenido “global”,<sup>9</sup> mientras que Anagrama ha profundizado tanto su interés como su presencia en América Latina.<sup>10</sup> Al respecto de este “nuevo discurso panhispanista”, Burkhard Pohl escribió que “Los elementos característicos que lo conforman son la afirmación de un ‘espacio común’ transatlántico y del papel de España como mediadora de los intereses latinoamericanos hacia la UE y los EE.UU.” (275). Esto, la función mediadora de empresas españolas, es justamente el punto que intento destacar.

El esquema básico de la mediación que me interesa es este: un jurado compuesto exclusivamente por españoles –en este momento: Salvador Clotas, Paloma Díaz-Mas, Marcos Giralte Torrente, Vicente Molina Foix y el editor Jorge Herralde– selecciona de las literaturas hispanoamericanas un texto –siempre una “novela”, jamás, por ejemplo, un poema en prosa– que suele ponerse en circulación como “latinoamericano” para su promoción tanto en Europa como en EE.UU. y, luego, también en otras regiones del mundo. De este modo –como ocurrió con el *boom* de los años 60– el control de la puesta en circulación y comercialización de un producto simbólico que en algunos de sus niveles vale como

expresión de América Latina está en manos de un actor privado con lugar físico de trabajo, y también de enunciación, ubicado en España. La literatura –yo mismo sería el primer en aprobar la moción– no tiene nacionalidad, pero por eso mismo un jurado representativo de diferentes ubicaciones dentro de la “hispanidad” sería esperable. Lo cierto es que esa literatura *producida* en Barcelona –a veces escrita en América Latina, a veces no–, bajo premisas establecidas por un actor privado con su repertorio de intereses específicos, va a ser la que a nivel mundial recibirá reconocimiento como propia del mundo hispanoamericano, incluido en esto el “apéndice” América Latina. Las literaturas consagradas por la maquinaria de premiación de Anagrama, excepto en raros casos, suelen ser traducidas a diferentes lenguas no solo europeas (en esta suerte la editorial de Herralde tampoco se diferencia de Alfaguara o Planeta). Esta es, por lo tanto, la literatura que en Alemania o Italia ingresa como “latinoamericana”, no así la que puede estar promoviendo –muy a pesar de su esfuerzo– el llamado “boom” de las editoriales independientes latinoamericanas.<sup>11</sup>

En esta lógica veo al menos dos aspectos que reclaman cierta reflexión: 1. Que la literatura promovida como “latinoamericana” para el consumo mundial raramente se selecciona o se jerarquiza en América Latina, sino que se manifiesta más bien como un emprendimiento, en consonancia con el modelo Barral/Balcells, afincado en la metrópoli europea. América Latina, con suerte y solo en algunos casos, aporta materias primas mal pagas a las que se les agrega valor y luego se las distribuye en el mercado internacional. 2. Que los premios de las empresas con peso en la industria editorial internacional, entre ellos el de Anagrama, poseen mayor impacto a la hora de conformar el corpus de la *literatura mundial* actual, e incluso del canon futuro, que la crítica especializada o el activismo cultural de las editoriales autogestionadas, esto incluso con todo el peso simbólico que esta red alternativa pueda poseer.

Veamos rápidamente un caso que puede resultar ilustrativo de cómo la literatura latinoamericana de estirpe anagramática se propaga por el mundo, sin que los sistemas de asignación de prestigio locales desempeñen necesariamente una función en esto. La editorial Popular de China y la Asociación de Hispanistas otorgan desde el 2002 un premio a la mejor novela escrita en castellano del año. La lista de reconocimientos es la siguiente:

2001 Elena Poniatowska (México): *La piel del cielo*, Premio Alfaguara (2001).

2002 Tomás Eloy Martínez (Argentina): *El vuelo de la reina*, Premio Alfaguara (2002).

2003 Andrés Truella (España): *Los amigos del crimen perfecto*, Premio

Nadal de Novela, Destino/Planeta (2003).

2004 Héctor Abad Faciolince (Colombia): *Angosta*, Planeta.

2005 Alonso Cueto (Perú): *La hora azul*, Premio Herralde (2005).

2006 Roberto Ampuero (Chile): *Pasiones griegas*, Planeta.

2006 Alberto Barrera (Venezuela): *La enfermedad*, Premio Herralde (2006).

2008 Luis Leante (España): *Mira si yo te querré*, Premio Alfaguara (2007).

2009 Augusto Cury (Brasil): *O Vendedor de Sonhos*, Planeta.

2010 Ángeles Caso (España): *Contra el viento*, Premio Planeta (2009).

2011 Hernán Rivera Letelier (Chile): *El arte de resurrección*, Premio Alfaguara (2010).

2012 Javier Morro (España): *El imperio eres tú*, Premio Planeta (2011).

2013 Rodrigo Rey Rosa (Guatemala): *Los Sordos*, Alfaguara.

2014 Rafael Chirbes (España): *En la orilla*, Premio Nacional de la Crítica (2014), Anagrama.

2015 Javier Cercas (España): *El impostor*, Literatura Random House.<sup>12</sup>

El Premio Alfaguara—como se puede observar—suele ser gravitante. El Planeta también ejerce un influjo. De Anagrama, dos novelas reconocidas con su premio han merecido el galardón (*La hora azul*, de Alonso Cueto, y *La enfermedad*, de Alberto Barrera), mientras que un tercer título ha tenido el mismo destino feliz sin haber recibido previamente el Herralde, *En la orilla*, del español Rafael Chirbes. Esta suerte, aunque seguramente no es la más deseada por Herralde, tampoco es menor; las pequeñas editoriales latinoamericanas, desde Los Lanzallamas en Costa Rica hasta La Calabaza del Diablo en Chile, por ejemplo, bien podrían codiciarla. En cualquier caso, los nueve textos “latinoamericanos” favorecidos con el premio chino han debido pasar necesariamente por los mecanismos de selección y jerarquización establecidos por la industria editorial española. Entre ellos, —y acá tampoco podría establecer distinciones— los de la editorial de culto Anagrama.

### III

La propuesta es esta: pensar la función mediadora de Anagrama es también pensar el funcionamiento de la actual *literatura mundial*. Sus mecanismos de selección y jerarquización organizan la literatura latinoamericana dentro del corpus más amplio en el que conviven Oliver Sacks, W.G. Sebald y Ian McEwan. Desde el catálogo de Anagrama, a su vez, los escritores seleccionados se proyectan, vía traducción, hacia otros catálogos de prestigio en diferentes lenguas específicas. Pensar con David Damrosch que la *literatura mundial* puede ser entendida única y simplemente como “works that circulate beyond their culture of origin,

either in translation or in their original language" (4) es de una ingenuidad semejante a la que podría tener hoy afirmar que la literatura es lo que produce un escritor encerrado en su gabinete al ser alcanzado por las musas. La *literatura mundial*, acaso más que la literatura de circulación nacional, está gobernada por relaciones de poder, y particularmente las del poder económico.<sup>13</sup>

Recordemos, además, que la *literatura mundial*, según se deduce de la incipiente definición ofrecida por Johann Wolfgang von Goethe en sus conversaciones con Johann Peter Eckermann (238), es concebible como un recorte de las literaturas del mundo desde un punto de vista nacional. De acá se sigue que, para organizar la literatura latinoamericana dentro del corpus mayor de la *literatura mundial*, nada mejor que un jurado exclusivamente español. Por supuesto que acá no está en cuestión la decidida política editorial de Jorge Herralde. Al contrario, toda editorial que quiera tener un impacto cultural y no ser únicamente una empresa más necesita –creo– un programa meditado de trabajo a largo plazo como el que viene llevando adelante Herralde desde hace más de cuarenta y cinco años. Lo que en realidad sugiero es que la crítica debería estar más atenta a cómo se elabora y quién elabora eso que coincidimos en seguir denominando "literatura latinoamericana". Esto es, que las políticas editoriales sean analizadas y que se evalúe su impacto. También en la lógica del Premio Herralde, que ha sido acá el ejemplo, creo percibir que la tensión entre la zona más autónoma del campo y la más heterónoma se resuelve en favor de la segunda: los libros que se imponen en el mundo suelen ser los que pueden garantizar un retorno económico, es decir, los que responden al interés privado de quien debe sostener el funcionamiento de una empresa cultural. Que, además, como sucede, por ejemplo, con *Los detectives salvajes* (1998), esos libros cuenten con el favor de la crítica especializada puede ser un añadido posterior ciertamente beneficioso, pero de ningún modo una condición. El otro aspecto que quiero extraer acá como conclusión es que en la dinámica productiva de Anagrama se pueden ver síntomas marcados de lo que James English ha caracterizado como *detritorialization of prestige* (282), esto es que los valores simbólicos no se producen más en las regiones a los que remiten; que, con la consolidación de la actual fase de la globalización y la concentración editorial, las periferias han reducido su capacidad de controlar sus producciones de significados. Esto, en concreto, quiere decir que lo que vale como "literatura latinoamericana", con sus jerarquías intrínsecas, para el mundo –y esto incluye a la misma América Latina– no es, acaso, otra cosa que una construcción diferida de la maquinaria económico-cultural con sede en Barcelona. A veces, solo a veces, con una contribución en materias primas mal pagas provenientes, como fue regla en la Historia moderna, del otro lado del Atlántico. Como señala Pablo

Sánchez, “La diferencia es que esta vez el régimen de dependencia, a pesar de su evidente sentido neocolonial, goza de una aceptación insólita, hasta el punto de que poco se habla de ello, a ambos lados del océano; o al menos poco se habla de ello en los medios hegemónicos” (23). Como una contribución para que se comience a hablar de ello, de los modos en que, en la actual fase de la globalización, la industria editorial española selecciona y organiza la literatura latinoamericana para el mundo, de acuerdo con premisas que responden a sus necesidades económicas y culturales, he redactado este artículo.

### NOTAS

1 El Premio Nadal de novela reconoce desde 1944 trabajos inéditos. Fue instituido, originalmente, por la revista Destino en homenaje a su redactor jefe, Eugenio Nadal Gaya, fallecido de manera prematura aquel mismo año. Desde principios de los años 90, Ediciones Destino pertenece al Grupo Planeta, lo cual también ha implicado una creciente inclinación a destacar escritores ya reconocidos por el mercado –y, por lo tanto, con mayores garantías de ventas– que escritores nóveles. Entre los reconocidos por el premio, se cuenta casi exclusivamente escritores españoles, con algunas excepciones como Juan José Saer en 1987.

2 De acuerdo con González-Ariza, “El único giro literario que esta situación ha podido provocar es cierto clasicismo en el modo de escribir. La complejidad y experimentación narrativa, que fuepreciada en tiempos anteriores, ha quedado relegada frente a una narrativa cercana con una intención comunicadora” (127).

3 En el caso del Premio Herralde la suma que se otorga actualmente es “18000 euros en concepto de anticipo de derechos de autor”. A cambio de ello, “El autor de la novela ganadora cede a Editorial Anagrama el derecho exclusivo de explotación de su novela en cualquier forma y en todas sus modalidades, para todo el mundo. Quedan también reservados en exclusiva a la editorial convocante los derechos de traducción para la edición en todos los idiomas, por los que el autor recibirá un 80% de las cantidades percibidas por la editorial” (sitio web Anagrama).

4 Alfaguara, en tanto parte del grupo Santillana, ha pasado a ser, desde el 2014, parte del grupo de origen alemán Bertelsmann, que también posee Penguin, Random House y Mondadori. El interés de esta operación se hace expreso en el sitio web del grupo: “Das Wachstumspotenzial der Gruppe in Lateinamerika wird durch die Verlage von Santillana in Mexiko, Argentinien, Kolumbien, Chile und Uruguay deutlich gestärkt. Während Penguin Random House in diesen Ländern auch schon vor der Übernahme aktiv war, gelingt der Gruppe nun der Markteintritt in den Ländern Peru, Ecuador, Bolivien, Paraguay und Venezuela sowie in der Dominikanischen Republik und in Mittelamerika.” (El potencial de crecimiento del grupo en América Latina



resulta sensiblemente reforzado a través de las editoriales de Santillana en México, Argentina, Colombia, Chile y Uruguay. Mientras que Penguin Random House ya estaba presente en estos países antes de la adquisición, ahora el grupo consigue ingresar en los mercados de Perú, Ecuador, Bolivia, Paraguay y Venezuela, así como en el de República Dominicana y América Central [traducción mía]).

5 Al respecto, Anadelí Bencomo anota que “el predominio de la razón de mercado dentro del horizonte literario hispanoamericano [no implica que] se traduzca necesariamente en la obsolescencia de tajo de criterios autónomos dentro del campo de la promoción y consolidación de credenciales narrativas. El premio Herralde, por ejemplo, sigue manteniendo la reputación de un certamen que distingue obras de calidad literaria frente a otros concursos con mayor orientación mercadotécnica (como el Planeta o el premio Alfaguara de novela)” (16).

6 Desde un punto de vista crítico, véase Link; Locane. También Lluch-Prats.

7 En su *Historia personal del boom*, José Donoso comenta la siguiente escena, donde el “enlace” entre ambos proyectos editoriales, el de Barral/Vargas Llosa y Herralde/Pitol, se manifiesta con particular dramaturgia:

“Cortázar bailó algo muy movido con (su esposa) Ugné, los Vargas Llosa, ante los invitados que les hicieron rueda, bailaron un valsecito peruano, y luego, a la misma rueda que los premió con aplausos, entraron los García Márquez para bailar un merengue tropical. Mientras tanto, nuestra agente literaria, Carmen Balcells, reclinada sobre los pulposos cojines de un diván, se relamía revolviendo los ingredientes de este sabroso guiso literario, alimentado con la ayuda de Fernando Tola, Jorge Herralde y Sergio Pitól, a los hambrientos peces fantásticos que en sus peceras iluminadas decoraban los muros de la habitación. Carmen Balcells parecía tener en sus manos las cuerdas que nos hacían bailar a todos como a marionetas, quizás con admiración, quizás con hambre, quizás con una mezcla de ambas cosas, como contemplaba a los peces danzantes en sus peceras.” (115)

8 Para más detalles al respecto, revisar los artículos de Locane y Link, respectivamente.

9 En el sitio web de la editorial se lee: “Alfaguara es además, y desde hace muchos años, una editorial con vocación global, latinoamericana y española. Entre sus objetivos siempre ha estado el de acabar con las fronteras impuestas a la lengua común. De ahí que sus planteamientos no provengan nunca de una visión nacional de la literatura, sino de una visión globalizada, en la que se incluyen todos los escritores y todos los lectores de nuestro idioma.

El proyecto Alfaguara Global, en el que toma cuerpo esta actitud de Alfaguara, se inicia en 1993 con la publicación de *Cuando ya no importe*, de Juan Carlos Onetti, uno de los autores emblemáticos de la literatura latinoamericana

de nuestro siglo.”

10 En una ponencia leída en Mérida, Venezuela, el 19 de septiembre de 2007, Daniel Link afirmó que “Volviendo a la representación de los escritores novomundanos en los Premios Jorge Herralde la nueva tendencia, si se consolida en el tiempo, no implicará sino una reconsideración del campo de actuación de la editorial Anagrama, es decir de su mercado, cada vez menos “español” y cada vez más “hispanoamericano” o, para evitar palabras cuyos equívocos ya he señalado, cada vez menos nacional y cada vez más global” (s/p).

11 Los estudios sobre el fenómeno de las editoriales independientes suelen concentrarse en el caso argentino: Astutti y Contreras; Manzoni; Vanoli; Saferstein y Szpilbarg. Sobre las editoriales cartoneras, véase Bilbija y Carbajal; Reyes. De próxima aparición es el número monográfico, coordinado por Ana Gallego Cuiñas, “Patrimonio literario y mercado editorial independiente en América Latina” de la revista *Caravelle*.

12 Agradezco a Yehua Chen la información y la traducción.

13 En un breve estudio acerca de los factores que favorecen u obstaculizan la circulación internacional de literatura, Gisèle Sapiro anota que “Economic considerations are ... involved in the production and circulation of books and in many cases prevail over other considerations. This is especially true in countries where the book market is liberalized. In the United States and the United Kingdom, cultural goods appear primarily as commercial products that must obey the law of profitability. ... In the era of globalization, the publishing industry has been increasingly dominated by large conglomerates that impose fierce criteria of commercial profitability and operation to the detriment of literary and intellectual criteria” (87).

## OBRAS CITADAS

Astutti, Adriana y Sandra Contreras. “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, nr. 197 (2001): 767-780. Impreso.

Bencomo, Anadeli. “La lógica de los premios literarios: políticas culturales, prestigios literarios y disciplinas de lectura en la época de la literatura transnacional.” *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, vol. 14, nr. 28 (2006): 13-29. Impreso.

Bilbija, Ksenija y Paloma Celis Carbajal, eds. *Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishing*. Madison: Parallel Press, 2009. Impreso.

Cano Reyes, Jesús. “¿Un nuevo boom latinoamericano?: La explosión de las editoriales cartoneras.” *Especulo. Revista de estudios literarios* no. 47 (2011). Web. 10 jul. 2016 <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/boomlati.html>>.

Damrosch, David. *What is World Literature?* New Jersey: Princeton University Press, 2003. Impreso.

Donoso, José. *Historia personal del boom*. 1972. Barcelona: Seix Barral, 1983. Impreso.

Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Stuttgart: Reclam, 1994. Impreso.

English, James. *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2005. Impreso.

González-Ariza, Fernando. "Los premios literarios: entre la cultura y el marketing". *Nueva revista de política, cultura y arte* nr. 114 (2007): 119-127. Impreso.

Link, Daniel. "La imaginación novomundana." Mimeo. Leído en el marco de la VII Bienal de Literatura "Mariano Picón-Salas" organizada por la Fundación "Casa de las Letras Mariano Picón-Salas" y la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela: 19 de septiembre de 2007). Ponencia.

Lluch-Prats, Javier. "Escritores de marca: voces argentinas en el catálogo de Anagrama." *Orbis Tertius*, vol. XIV, nr. 15 (2009). Web. 10 jul. 2016 <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4199/pr.4199.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4199/pr.4199.pdf)>

Locane, Jorge J. "Más allá de Anagrama. De la literatura mundial a la literatura pluriversal." *Pluralismo e interculturalidad en América Latina en tiempos de globalización*. Eds. José Luis Luna Bravo, Adrián E. Beling y Ana María Bonet de Viola. Buenos Aires: Grama, 2016. Impreso.

Manzoni, Celina. "¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?" *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, nr. 197 (2001): 781-793. Impreso.

Pohl, Burkhard. "¿Un nuevo boom? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90." *Entre el ocio y el negocio. Industria editorial y literatura en la España de los 90*. Eds. José Manuel López de Abiada, Hans-Jörg Neuschäfer y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2001. 261-292. Impreso.

Saferstein, Ezequiel y Daniela Szpilbarg. "La industria editorial argentina, 1990, 2010. Entre la concentración económica y la bibliodiversidad." *Alter/nativas* nr. 3 (2014). Web. 10 jul. 2016 <[https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/64800/CLAS\\_AN\\_AU14\\_SafersteinSzpilbarg\\_LaIndustria.pdf?sequence=1](https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/64800/CLAS_AN_AU14_SafersteinSzpilbarg_LaIndustria.pdf?sequence=1)>

Sánchez, Pablo. "Un debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la literatura hispanoamericana." *Guaraguo* nr. 30 (2009): 19-28. Impreso.

Sapiro, Gisèle. "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature." *Journal of World Literature* no. 1 (2016): 81-96. Impreso.

Valle, José del, ed. *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*. Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, 2007. 97-127. Impreso.

Vanoli, Hernán. "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina." *Apuntes de Investigación del CECYP* no. 15 (2009): 161-185. Web. 10 jul. 2016 <<http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277>>

Vila-Sanjuán, Sergio. *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003. Impreso.

### **Sitios web**

Betelsmann: [www.bertelsmann.de](http://www.bertelsmann.de)

Alfaguara: [www.megustaleer.com](http://www.megustaleer.com)

Anagrama: [www.anagrama-ed.es](http://www.anagrama-ed.es)

## LITERATURA MUNDIAL Y LA CUESTIÓN EDITORIAL: PROCESOS DE SELECCIÓN EN LA EDITORIAL SUHRKAMP

**Gesine Müller**  
Universidad de Colonia

A partir del programa internacional de la editorial alemana Suhrkamp, las reflexiones siguientes sobre los procesos de canonización de esa literatura pretenden contribuir a un debate actual en torno al concepto teórico de literatura mundial. Los cuatro autores y autoras seleccionados (Marguerite Duras y Samuel Beckett, de habla francesa; Octavio Paz, de habla española; y Darcy Ribeiro, de habla portuguesa) son representativos de cuatro dimensiones distintas en la práctica editorial europea relacionada con sus catálogos internacionales, más allá del campo anglosajón, que es, como se sabe, el que domina el mundo editorial en materia de políticas de traducción.

Mientras que los autores franceses empiezan a contar con la merecida atención en la editorial Suhrkamp ya desde principios de la década de 1950, el continente latinoamericano empieza a ser acogido por la editorial a principios de los años setenta, es decir, veinte años después de sus primeros éxitos importantes fuera del contexto alemán. Para iniciar un proceso de “destilación” de este programa latinoamericano, con el propósito de extraer de él lo más específico, es preciso comparar este con los programas de otras literaturas del mundo dentro de la mencionada casa editorial.

En el transcurso de este trabajo, el foco de atención pasará a aquellas estrategias específicas de la editorial Suhrkamp (especialmente de su editor, Siegfried Unseld) que ponen de manifiesto los criterios latentes en relación con la literatura mundial. La tesis de este trabajo es que el programa internacional de la editorial Suhrkamp se ha orientado siempre, de forma fundamental, a partir del criterio defendido por

Goethe sobre lo que era una *Weltliteratur* (literatura mundial). Ello tuvo lugar con un enfoque especial en la extraterritorialidad. Sin embargo, en relación con perfil de exigencia a literatos europeos y no europeos, pueden comprobarse notables diferencias, si bien tales exigencias jamás se han planteado de forma explícita.

### **La idea histórica de la literatura mundial y su relevancia hasta la actualidad**

Como se sabe, fue Goethe quien, en una conversación de sobremesa con unos amigos en el año 1827 (amigos entre los que se encontraba Eckermann), se quejó de que los alemanes no miraran más allá del estrecho círculo de su propio entorno y les recomendó también mirar a otras naciones. Dicho esto, afirmó con sentenciosa convicción: “National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit und jeder muß dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen” (cit. en Lamping 17).<sup>1</sup> Un estudioso que ha llamado la atención de forma convincente sobre la actualidad de este concepto goethiano de la literatura mundiales, entre otros, Robert Stockhammer. Sin embargo, Stockhammer también destaca que el aspecto de la creciente rapidez de la circulación y el tráfico (“Die sich immer vermehrende Schnelligkeit des Verkehrs” [Goethe, “Aus dem Faszikel zu Carlyles *Leben Schillers*” 866]) no se basa únicamente en premisas tecnológicas como el ferrocarril, los servicios de correo urgente, los barcos de vapor y todas las demás facilidades de la comunicación (“Eisenbahnen, Schneltposten, Dampfschiffe und alle möglichen Fazilitäten der Kommunikation” [Goethe, “Brief an Zelter” 277]), sino también en relación con la circulación de textos traducidos (Stockhammer 258-259): “Denn was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr” (Goethe, “German Romance” 277, cit. en Stockhammer 259).<sup>2</sup>

El hecho de que Goethe, con estas concisas y conocidas palabras expresadas en una fase tan temprana de una globalización acelerada, derive sus ideas sobre una literatura mundial a partir de las condiciones del comercio y del tráfico internacionales de su época (Arndt, Naguschewski y Stockhammer 8), hace que no nos sorprendamos de que en nuestra fase actual de la globalización se reanimen los debates en torno al estatus y las tareas de los estudios sobre literatura también en la discusión sobre los conceptos que existen acerca de una literatura mundial (Stockhammer 259). Stockhammer también nos remite a David Damrosch, quien con su libro *What is World Literature?* intenta justificar desde un punto de vista teórico la práctica ya normativa de asociar el concepto de literatura mundial a la existencia de traducciones: “World literature is writing that



gains in translation" (Damrosch 288, cit. en Stockhammer 259). También Damrosch se refiere a Goethe, cuyo concepto de literatura mundial apunta precisamente a lo que se forma en un proceso de recepción supranacional. "Denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, ... hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen" (Goethe, "Aus dem Faszikel zu Carlyles *Leben Schillers*" 870, cit. en Stockhammer 263).<sup>3</sup> Stockhammer también insiste en que debe leerse con detenimiento la frase de Goethe y entender ese "in sich aufnehmen" (asimilar) en todas sus implicaciones —es decir, no solo en el sentido de una "recepción", sino también de una "incorporación", una apropiación y una reformulación—, con lo cual se podría entender "las naciones" no ya como unidades autónomas, o al menos no (ya) como unidades de una autorreferencialidad ilimitada, independientes unas de otras. Cualquier criterio abocado a una mirada aislada implica una reducción drástica de su propia riqueza (cultural) (Stockhammer 263).

El concepto de literatura mundial ha experimentado históricamente, desde que fuera acuñado por Goethe, una intensa recepción. Pero no fue, a más tardar, hasta la publicación en 1952 de un ensayo de Erich Auerbach, "Philologie der Weltliteratur" (Filología de la literatura mundial), que el concepto goethiano fue acaparando cada vez más el interés de la crítica, sobre todo en lo que respecta a su dimensión eurocentrista y la posibilidad de una referencialidad retrospectiva hacia la propia literatura nacional (Ette 22-23; Grotz 225). Las relaciones culturales coloniales y las asimetrías surgidas de los procesos de apropiación no eran todavía un tema de interés para Auerbach.

¿En qué medida es significativa la herencia de Goethe con vistas a los procesos de canonización de las literaturas en la segunda mitad del siglo XX? En este punto, cabe mencionar brevemente la posición central que ocupa el debate actual sobre las literaturas del mundo. Mariano Siskind se ha ocupado intensamente de aquellas palabras compuestas que incluyen el término "*Welt*-" y de los anhelos y aspiraciones cosmopolitas implícitos en ellas. Los resultados de sus investigaciones son de importancia, igualmente, para mis reflexiones siguientes.

The "world" in world literature and ideas like "the production of the world" should be understood as the phantasmatic projection of cosmopolitan desires onto a variety of a priori undecidable geographical assemblages that may or may not coincide with the territoriality of existing conventional institutions of national or regional sovereignty. The "world", then, is the imaginary ground where Latin American cosmopolitan writers work through the traumatic aspects of the question of modernity, inscribing their modernist subjectivity in their universality. (Siskind 10)

Aquí se puede apreciar cómo se va perfilando el índice de traducciones como rasero para medir la importancia de una literatura en el contexto mundial. Ahora bien, concretamente, ¿en qué medida contribuyen las políticas de traducción de las editoriales a la canonización de las literaturas? Para aproximarnos a estas cuestiones nos servimos de los fondos editoriales de Suhrkamp, para, centrándonos en figuras como Octavio Paz, Marguerite Duras, Samuel Beckett y Darcy Ribeiro, presentar los potenciales particulares de los estudios de Filología en Lenguas Romances.

### **El archivo de Siegfried Unseld en el Archivo alemán de literatura Marbach**

En diciembre del año 2009, toda la papelería inédita de la editorial Suhrkamp (que en palabras de George Steiner impregnó una especie de “Cultura Suhrkamp” como sello de calidad para la literatura internacional) pasó a manos del Archivo alemán de literatura, con sede en la ciudad de Marbach (*Deutsches Literaturarchiv Marbach*). El archivo, nombrado en honor del jefe de la editorial Siegfried Unseld —conocido por su “elevada moral de archivero”— y a partir de su muerte depositado en los sótanos de Marbach, abarca más de 20.000 carpetas e incrementó en un tercio los fondos del archivo en general.<sup>4</sup>

Hasta aquí las premisas institucionales. Pero cabe preguntarse ¿qué vincula a todos esos autores entre sí? Los tres textos tempranos paradigmáticos de Beckett, Duras y Paz (*Molloy*, *Un barrage contre le Pacifique* y *El laberinto de la soledad*, respectivamente) fueron publicados los tres, en sus respectivos idiomas originales (francés en el caso de Duras y Beckett, y español en el caso de Paz), entre 1950 y 1952. Mientras que Duras y Beckett ya eran para esa fecha autores de Suhrkamp, Paz no entra en la editorial sino hasta los años sesenta. De manera significativa, los tres obtuvieron sus reconocimientos internacionales más importantes entre veinte y treinta años después de haber pasado a ser autores de Suhrkamp: Beckett, en 1969, obtiene el Premio Nobel; Duras gana el Prix Goncourt en 1984 y Octavio Paz también el Premio Nobel en el año 1990.

Se impone, pues, la pregunta sobre la medida en la que la acogida y el tratamiento prioritario de la editorial Suhrkamp contribuyeron —al menos en parte— a que sus obras consiguieran imponerse en el entorno de la literatura mundial. Porque lo cierto es que Siegfried Unseld, en todos los casos, se hizo grabar en sus estandartes la parte que le correspondía en la entrega de esos galardones. Por ejemplo, le escribía a Samuel Beckett el día 6 de noviembre de 1969:

Lieber Sam,  
ich habe Ihnen nach der Nachricht [el otorgamiento del Premio Nobel]  
nicht geschrieben, um die Lawine von mir aus nicht zu vergrößern.  
Sie wissen, daß ich mich über diese Nachricht sehr freue und Sie  
wissen auch, daß ich Einiges zu der ganzen Sache beigetragen habe.  
(Correspondencia S. Unseld – S. Beckett, 06.11.1969)<sup>5</sup>

La respuesta de Beckett demuestra lo consciente que es el autor de la contribución de Unseld a este máximo galardón literario, si bien ello no despierta en él, en lo personal, el entusiasmo que cabría esperar.

Cher ami,  
merci de votre lettre. Je sais tout ce que vous avez fait pour mon travail  
et en suis très touché. Malheureusement comment vous le savez, le  
prix je n'en voulais pas. Ça a été très difficile ici et ce n'est pas fini.  
(Correspondencia S. Unseld – S. Beckett 06.11.1969; © The Estate of  
Samuel Beckett)<sup>6</sup>

Este pequeño fragmento de la correspondencia es solo uno entre muchos ejemplos que ponen de manifiesto el convencimiento y la fuerza con los que el editor Unseld sabía fidelizar a sus autores. Si bien esta representa solo *una* de las varias estrategias de canonización de una editorial, cabe preguntarse, como algo más esencial, cuál era la base, en cuanto a contenidos, en la que se apoyaba la convicción de Unseld a la hora de promover a sus autores. Algunos modelos de recepción dominantes en relación con los contenidos nos ayudarán elucidar la cuestión:

### **Modelo de recepción dominante: extraterritorialidad y exofonía**

La fecha de 1972, en la que George Steiner, en un artículo en el *New York Times*, acuñó el concepto de “Cultura Suhrkamp” (el mismo que luego se volvería emblemático), no debe subestimarse en el marco de las siguientes reflexiones sobre la relación entre política editorial y formación de un canon. El propio Steiner había escrito poco antes su libro *Extraterritorial*, que aparecería en Suhrkamp en 1974. En la búsqueda de un punto de intersección de contenidos en relación con un modelo de recepción dominante de los llamados textos del canon a principios de la década de 1950, podemos determinar un enfoque en la puesta en escena de la extraterritorialidad tanto en Beckett como en Duras y Paz.

Por extraterritorialidad, Steiner entiende lo que sucede cuando los escritores abandonan el sistema de referencias familiar de su lengua materna. De ahí el ensayista deriva su condición de “desahuciados”. Está claro que la extraterritorialidad puede entenderse también en un sentido

mucho más directo, referido a un territorio político-estatal o a un ámbito cultural delimitado territorialmente, lo cual se materializa claramente en el caso de América Latina, con su herencia cultural colonial. En una concepción más radical de la extraterritorialidad de lo que se trata es de aguzar las conciencias para lo meramente escritural. La otredad de una lengua en la literatura sería en este caso, únicamente, un caso particular de otredad de la literatura (Arndt, Naguschewski y Stockhammer 21).

Como ya se ha mencionado, un aspecto parcial de mi tesis sería el hecho de que la selección hecha por Suhrkamp de la literatura mundial se orienta de forma latente según una lectura dominante, la cual se enfoca en la puesta en escena de la extraterritorialidad. ¿Qué nos permite determinar esto último? Veamos un momento el modelo de recepción establecido de los textos tempranos de Beckett, Duras y Paz, los cuales aparecieron más o menos al mismo tiempo, a principios de los años cincuenta.

### **Samuel Beckett: extraterritorialidad como exofonía**

En una de las primeras críticas publicadas sobre *Molloy*, de Samuel Beckett, aparecida en *Le Monde* en 1951, Maurice Blanchot lanza la pregunta sobre el sujeto que habla en los textos de Beckett: “¿Quién habla en la obra de Samuel Beckett?”, una cuestión cuya respuesta sigue dando quebraderos de cabeza a los estudios literarios aun en nuestros días.

Al principio el personaje que da título a la obra, *Molloy* (que es también el narrador) se encuentra en la habitación de su madre muerta y narra, en retrospectiva, cómo llegó hasta allí. El lector, en efecto, puede seguir, a través de innumerables encuentros, el largo camino del narrador, pero nunca conseguirá saber cómo Molloy llegó a su destino. Salvo por un breve párrafo introductorio, toda la primera parte consiste en un único monólogo del personaje principal, sin ninguna delimitación de párrafos.

El yo que escribe recalca que él sabe cómo insuflar vida a su material y con ello, al mismo tiempo, cubrir su propia vergüenza (Weber 109). Molloy narra la historia de la búsqueda de su madre. El yo que escribe ha adoptado una personalidad temporal, un papel que le permitirá narrar su historia (Weber 109). La crítica, de común acuerdo, ha llamado la atención acerca del hecho de que la instancia que habla en la obra se prefigura una y otra vez detrás de los parlamentos de Molloy, con lo cual surge una especie de “voz doble” tomando la palabra que jamás puede atribuirse a un orador inequívoco y sobre cuya identidad ni siquiera tiene absoluta claridad el propio yo que escribe (Weber 110). “J’avais oublié qui j’étais (il y avait de quoi) et parlé de moi comme j’aurais parlé d’un autre, s’il m’avait fallu absolument parler d’un autre. Oui, cela m’arrive et cela m’arrivera encore d’oublier qui je suis et d’évoluer devant moi à

la manière d'un étranger" (Beckett 55; véase Weber 110).<sup>7</sup>

En *Extraterritorial*, George Steiner, refiriéndose a Beckett, escribe que hasta entonces, casi *per definitionem*, un escritor era un ser que tenía sus raíces en la lengua materna, que estaba dotado de una sensibilidad que se ajustaba al caparazón de su lengua de un modo mucho más estrecho e inevitable que en el caso del común de los mortales. Beckett se sale de ese molde, se sale de ese "caparazón" de la lengua materna. Su elección del francés como primera lengua —o al menos como lengua equiparable a su lengua materna, la inglesa— se concreta de manera bien evidente en su diálogo con Unseld acerca de las ediciones bilingües o incluso trilingües que le ofrece el jefe de la editorial para su obra. El día 1 de junio de 1962, Unseld le escribe a Beckett:

Autant que je sache, vous êtes le seul écrivain important qui ait écrit en deux langues. Ce fait me paraît digne d'être respecté et souligné dans une édition de vos œuvres dramatiques. J'aimerais donc publier une édition en trois langues. ... Que pensez-vous de ce projet? Du projet d'une édition de vos œuvres dramatiques ainsi que du projet "triglotte"? Je ne vois pas encore si la troisième solution sera réalisable, mais avant toute autre recherche j'aimerais savoir votre avis. (Correspondencia S. Unseld – S. Beckett 01.06.1962)<sup>8</sup>

El criterio del multilingüismo se convierte para Unseld en el motivo central para valorar la obra de Beckett.

### **Marguerite Duras: extraterritorialidad como un fuera exótico**

A las primeras novelas de Marguerite Duras, que pasó los primeros dieciocho años de su vida en Indochina, por esa fecha colonia francesa, les es propio un tono de desconsuelo y desesperanza que permite prever ese "arte de la pobreza" que más tarde caracterizaría su escritura, según la definición posterior de Hélène Cixous (Kolesch y Lehnert 38). Resulta especialmente representativa de esa definición la novela *Un barrage contre le pacifique* (Un dique contra el Pacífico). Aquí los personajes se muestran o bien del todo indiferentes o persisten en una inactividad absoluta, cuando no se consumen en medio de un activismo absurdo (Kolesch y Lehnert 38). En el centro de la trama se encuentran una madre y sus dos hijos (una hija y un hijo), que viven en Indochina en condiciones sociales muy precarias. Ninguno de los tres consigue luchar con éxito contra las olas del pacífico ni contra la corrupción de los funcionarios. El tedio existencial, aunado a una lucha por la supervivencia en medio del calor sofocante del solitario bungaló tiene como consecuencia que los tres sufran una deformación del alma, llevando una vida vacía.

La recepción de la novela en Alemania se centró, sobre todo, en la puesta en escena de lo exótico. Desde el punto de vista de aquella época, se trataba, más que en la actualidad, de un exotismo doble: un “fuera” que se duplica debido al contexto colonial. Un mundo en el que los colonialistas blancos no viven desahogadamente, como planteaba el cliché. Siendo ella misma una francesa de las colonias, Marguerite Duras emplea el eterno retorno de los motivos, la lentitud de los procesos y las perturbaciones de sus personajes para captar una atmósfera de pesadilla, sin esperanza, marcada por la corrupción y la explotación. “La colonia es prostitución”, dice la frase que lo resume todo. Otras críticas a la novela, que ya en 1952 estuvo entre los finalistas para el Premio Goncourt, que fue llevada al cine y fue publicada por Suhrkamp en varias ediciones especiales, se orientan hacia la manera en que están trazados los personajes protagónicos como sujetos sin subjetividad (Steinweg y Trockel 22).

Los apuntes tomados de la papelería inédita de Suhrkamp arroja reveladoras conclusiones sobre el atractivo de Duras para la editorial: por un lado, como representante de una literatura mundial, y como autora francesa que transporta un contenido no-hexagonal, es decir, en cuyas novelas puede leerse la expresión modélica de una escritura geográfico-extraterritorial. Su crítico dibujo del colonialismo francés puede conciliarse, sin embargo, con una recepción de motivaciones exotizantes.

Partiendo de la visión de que la escritura, para Duras, significa referirse a una extraterritorialidad en la que el sujeto se inscribe a modo de resistencia (Steinweg y Trockel 34), los materiales de archivo permiten sacar las siguientes conclusiones retrospectivas. En el caso de Duras, fue precisamente la combinación de la Otredad proyectada geográficamente y el desafío de la lengua la premisa para que sus novelas se negociaran dentro del canon de la literatura mundial.

### **Octavio Paz: extraterritorialidad como esencialismo**

La obra de Octavio Paz *El laberinto de la soledad* fue escrita en París en los años de la postguerra. Tanto en ciertas declaraciones de carácter autobiográfico del propio autor como en la literatura secundaria sobre su obra se menciona a menudo ese lugar de creación, como un indicio de que el ensayo fue escrito en Francia, es decir, en el extranjero, pero sobre México, sobre lo propio (Klengel 230). La proximidad de Octavio Paz al surrealismo, emparejado a una relación a distancia con el existencialismo de Jean-Paul Sartre, su participación en la vida intelectual de París, pero también la intensa manera en que se ocupaba de la cultura y la historia mexicanas, constituyen coordenadas centrales de la recepción de Paz. El propio Octavio Paz se expresa acerca del contexto de surgimiento



de su libro en una entrevista que ya se ha vuelto canónica ofrecida al filólogo francés Claude Fell: “¿Diario de una peregrinación? ¿En busca de México o de mí mismo? Tal vez de un lugar en México: mi lugar. O del lugar en mí, de México. La peregrinación comenzó con una sensación de extrañeza y con una pregunta: ¿Yo soy el extraño o esta tierra que llamo mía es una tierra ajena?” (cit. en Klengel 231).

Muy a menudo Paz indica como motivo del surgimiento de *El laberinto de la soledad* una experiencia que había tenido de niño: “[El bulto] se ha extraviado en un mundo que es, a un tiempo, familiar y remoto, íntimo e indiferente. No es un mundo hostil: es un mundo extraño... Instante interminable: oírse llorar en medio de la sordera universal” (Poniatowska 43). En la pregunta central sobre esa esencia profundamente solitaria del mexicano, el punto culminante lo constituye una puesta en escena esencialista de la identidad. La *extrañeza* es un modo de indicar la experiencia de la extrañeza como una experiencia humana fundamental, pero también a los mundos extraños y ajenos a diferencia del nuestro, del propio, del que nos es familiar. El carácter extraterritorial del escrito de Paz, a diferencia de Beckett y de Duras, queda establecido aquí de manera explícita. La puesta en escena de la extraterritorialidad no necesita en su caso un método de escritura más radical o un desplazamiento territorial. Adaptándose a los parámetros contemporáneos, la mención explícita de lo propio en las maneras dominantes de leer, es per se, un Otro, ya que los mecanismos mundiales de recepción se orientan hacia la perspectiva europea.

La combinación de materiales canonizados como modernos — problemática del sujeto, transgresión, desarraigo y cuestionamiento de la alteridad — parecen ser de importancia fundamental en la recepción de estos tres autores. Es evidente, por lo tanto, que la extraterritorialidad funge como foco central para una lectura de las novelas de los años cincuenta y se convierte en una condición básica para la fuerza de expresión de la literatura mundial.

Pero, ¿qué hace entonces que Paz, a diferencia de Beckett y Duras, sea descubierto por Suhrkamp solo veinte años después? La respuesta a esta pregunta es la siguiente: Era necesario descubrirlo antes como autor latinoamericano.<sup>9</sup> ¿Cómo puede escribirse una historia de la recepción de la literatura latinoamericana en Alemania, en la que la editorial Suhrkamp, con sus 380 títulos, ocupa hasta nuestros días una clarísima posición de liderazgo? Encontramos algunos indicios en un ejemplo concreto que, a decir verdad, no es un clásico éxito de ventas ni pertenece al llamado boom de la literatura latinoamericana, pero que precisamente por esos motivos parece tanto más sintomático de lo que, a mi juicio, es un modelo de recepción dominante en relación con las literaturas latinoamericanas.

## Darcy Ribeiro: extraterritorialidad y lecturas políticas

En su relato del viaje a París entre los días 20 y 22 de mayo de 1979, Unseld escribe: "Wie steht es mit dem Komplex Darcy Ribeiro? Geht das im wissenschaftlichen Bereich weiter? Ich bitte Herrn Herborth um Nachricht. Darcy Ribeiro hat einige Tage vorher eine blendende Rede zur Entgegennahme seines Ehrendoktors an der Sorbonne gehalten."<sup>10</sup> El 5 de febrero de 1981, Darcy Ribeiro le informa en una carta a su editor en Suhrkamp, en el departamento de literatura latinoamericana, Wolfgang Eitel, que estaba sumamente contento de que la editorial Suhrkamp lo hubiera acogido recientemente. No hay duda de que una vez conseguir ese "ascenso", pasar de la editorial Amman, de Zúrich, a Suhrkamp, ya no habrá jamás otra editorial de lengua alemana con oportunidades de tenerlo de nuevo como autor.

El sociólogo brasileño, teórico de la cultura y escritor, publicó en 1985, en Suhrkamp, su ensayo *Las Américas y la civilización*, el segundo volumen de una serie de estudios culturales y antropológicos en los que Darcy Ribeiro estudia la historia del surgimiento y las perspectivas de desarrollo de los pueblos de América desde la perspectiva de una teoría de la civilización. En la recepción de habla alemana, Ribeiro forma parte de esa generación de intelectuales latinoamericanos que, según la crítica, fundamentan la modernidad de ese continente recurriendo a sus propias raíces: indígenas, africanas y europeas. La crítica literaria resalta que en favor de su pertenencia al canon de la literatura mundial habla la asimilación de las tradiciones europeas e internacionales y, al mismo tiempo, la integración de material narrativo oral tomado de las culturas precolombinas, que proyectan una identidad radicalmente distinta. Los latinoamericanos, según el criterio entusiasta de la crítica, habían enriquecido las tradiciones europeas y occidentales con los exuberantes colores del mundo tropical (véase Borsò 236). Como otra característica que eleva especialmente algunas novelas de Ribeiro como *Maira* o *El mulo* al rango de literatura mundial estaba el hecho de que en el mítico Matto Grosso (comparable con el Macondo de García Márquez o con el Sertão de Guimarães Rosa) no solo estaba teniendo lugar la *historia de América Latina*, sino también la *historia del mundo* (véase Borsò 236).

En el caso de Ribeiro se perfila aún más una dimensión decisiva en la recepción alemana de Latinoamérica, una dimensión que ya se deja entrever en la recepción de la obra de Octavio Paz, aunque de un modo menos patente. El día 20 de mayo de 1979 Unseld anota:

Dann kommt Octavio Paz mit seiner Frau ins Hotel, wir fahren zum Essen ins Grand Vefour. Eine imponierende Erscheinung, Poet und Wissenschaftler, Weiser und Wissender; man hat den Eindruck, in

ihm seien Erfahrungen langer Zeiten von sozialen und literarischen Revolutionen zusammengefloßen. Für mich ist er in unserer Zeit, wo der Fortschrittsglaube und der Glaube an den historischen Prozeß zu verdämmern scheint, eine wichtige Persönlichkeit. ... Er variiert für sich das, was Marcuse wenig vorher zum Thema Lebenslust ausgeführt hatte. (Relato del viaje a París, 20-22 de mayo de 1979)<sup>11</sup>

La editorial Suhrkamp, como “forja teórica” de una izquierda no dogmática entre los años sesenta y los años ochenta, el compromiso político social de la editorial en general, así como el de Unseld en particular, y también el papel que desempeña en la recepción de autores como Ribeiro u otros representantes —por supuesto más conocidos— del llamado Boom, como es el caso de Mario Vargas Llosa, se encuentran en relación directa con el interés político despertado por América Latina, que en los años sesenta y setenta se convierte, en cierto modo, en un laboratorio de experimentos político-sociales. Al mismo tiempo, el continente pasa a ser el portador de las esperanzas de la izquierda de Europa occidental, muy especialmente de la izquierda alemana, sirviendo más tarde, con las dictaduras militares, como punto de partida de una crítica al capitalismo en el sentido de la teoría de la dependencia, de la cual Ribeiro representa un paradigma. El interés literario en América Latina debería interpretarse, por lo tanto, como el reverso del interés político o del compromiso político en aras de un mundo socialmente más justo: como “apoyo” ficticio (o de la ficción) a una crítica teórica del capitalismo. Y esto resulta significativo sobre todo porque esa dimensión, en la medida en que retoma un modelo de recepción de la literatura mundial, y también como actitud política, crea un punto de conexión con el paradigma identitario que resulta tan decisivo desde el punto de vista de la literatura mundial: lo que, desde una perspectiva latinoamericana, es negociado como cuestión de identidad, es entendido, desde una perspectiva europea o alemana, como una exigencia de justicia social y reconocimiento cultural.

Esta lectura política, sin embargo, es solo un criterio de filtrado en la recepción de la literatura mundial en Suhrkamp. A ello se añade todavía una nueva dimensión: la capacidad de conexión con la literatura alemana. Vemos, por ejemplo, cómo Unseld, después de un encuentro con Paz y Carpentier en París, anota lo siguiente: “[Carpentier] sprach von seinem Werk und von der Welt gleichermaßen souverän. Ein Thomas Mann Lateinamerikas” (Relato del viaje a París, 20-22 de mayo de 1979).<sup>12</sup> El hecho de que el sello de calidad “Thomas Mann” valga para Unseld como criterio, lo confirma en reciprocidad, el autor mexicano, con su entusiasmo por las literaturas germánicas. Continúa Unseld: “Das gab nun Paz die Veranlassung, ausführlich über die isländischen Sagen, über

die keltischen Sagen, über die deutschen Heldensagen zu sprechen und völlig verblüfft war ich dann, als er Wolfram von Eschenbachs 'Parzival' als wichtiges Dokument hervorhob" (Relato del viaje a París, 20-22 de mayo de 1979).<sup>13</sup>

## Consideraciones finales

Las literaturas internacionales son escogidas en Suhrkamp según el criterio de su potencial como literaturas de un canon universal mundiales; y para el término de literatura mundial se remite al concepto acuñado por Goethe. En ese sentido, se puede equiparar la práctica de la editorial Suhrkamp con el concepto de literatura mundial de Pascale Casanova.

If hegemonic articulations of world literature (as in Casanova and Moretti) are concerned with singular aesthetic exchanges as fragments that point to the universal totality of the global, which can be represented only from the point of view of the epistemological self-certainty of hegemonic subject positions, the world literary figurations produced by Latin American cosmopolitan writers are strategic discourses oriented by their modernizing desires ... (Siskind 18)<sup>14</sup>

Para ser negociable en términos de literatura mundial, las literaturas internacionales han de poner en escena justamente, en el caso de Suhrkamp, lo específicamente no alemán, no europeo. La primera fase de selección existente se centra en la puesta en escena de la extraterritorialidad, en un afuera situado más allá de todas las fronteras: a) geográfico-cultural en el caso de Duras, Paz y Ribeiro; b) en el caso de Beckett, la cuestión de ese afuera se desplaza a un nivel filosófico.

Mientras que la puesta en escena extraterritorial, en el caso de las literaturas francesas, es un criterio suficiente para hacerlas aptas como literaturas mundiales, ese mismo criterio no basta para aquellas literaturas no europeas, en este caso las de México y Brasil: esto, más bien, se presupone como algo obvio.

La premisa decisiva para establecer la calidad como literatura mundial de las literaturas no europeas es más bien la posibilidad de insertarlas dentro de alguna tradición intelectual específicamente alemana que, a su vez, se corresponda con el canon de valores de la propia Cultura Suhrkamp: esto, en el caso de Ribeiro, son las tendencias políticas de un así llamado espíritu de época crítico asociado a los valores de la Escuela de Fráncfort; en el caso de Paz, se asocia a una posibilidad de una retroalimentación con la modernidad alemana.

Que el libro de Steiner, *Extraterritorial*, fungiera como un pilar importante del reconocimiento internacional de la llamada Cultura

Suhrkamp, se pone de manifiesto a la vista de los criterios latentes que recorren toda la correspondencia de la editorial y los relatos que hace Unseld de sus viajes. Menos sorprendente resulta, sin embargo, que otro libro de Steiner, *Im Raum der Stille: Lektüren* (El espacio del silencio: Lecturas, trad. G.M.), publicado en Suhrkamp en 2010, tuviera nuevamente tanta repercusión. Sin embargo, las reseñas de los diarios más importantes pasan por alto que se trata de una nueva edición, casi idéntica, de *Extraterritorial*, publicada originalmente en 1974. Específicamente el ensayo sobre Beckett fue acogido en esta nueva edición sin variación alguna.

En este punto ha de quedar sin respuesta la cuestión sobre la medida en la que la continua referencia a clásicos de la teoría sirve como guía hacia el futuro o si más bien encierra el peligro de andar a la zaga de un pasado glorioso: la contribución de la política editorial a los procesos de canonización de las literaturas mundiales es, en cualquier caso, indiscutible. Solo las editoriales *hacen* la literatura mundial, y en ese sentido Suhrkamp tiene una posición de liderazgo no solo en Alemania, sino que es considerada y reconocida internacionalmente como una forja de cuadros de la literatura mundial. Tanto más importante resulta observar con mayor detenimiento, bajo la lupa, la labor de los que trabajan en la forja, con yunque y martillo. En ese sentido, el rico legado depositado en el Archivo de Marbach es una mina de incalculable valor.

## NOTAS

- 1 “Las literaturas nacionales ya no dicen demasiado, ha llegado el momento de una literatura mundial, y cada uno debe actuar en consecuencia para acelerar el advenimiento de esa nueva época.” (trad. G.M.)
- 2 “Porque por más que pueda hablarse de las insuficiencias de la traducción, este es y seguirá siendo uno de los oficios más importantes y dignos en cualquier tipo de comercio general a nivel mundial.” (trad. G.M.)
- 3 “Porque todas las naciones, sacudidas y revueltas entre sí por las guerras más terribles, ... se vieron obligadas a reconocer que habían cobrado conciencia de cosas foráneas que acabaron asimilando.” (trad. G.M.)
- 4 Por la amable autorización para publicar las citas tomadas de los fondos del archivo quiero agradecer muy afectuosamente a los autores o a sus herederos, así como al Archivo alemán de literatura Marbach.
- 5 “Querido Sam: No le escribí después de recibir la noticia [el otorgamiento del Premio Nobel] para no incrementar también, por mi parte, la avalancha de mensajes. Usted sabe cuánto me alegra esta noticia, y sabe también que he contribuido en algo a todo este asunto.” (trad. G.M.)
- 6 “Querido amigo: Gracias por su carta. Sé todo lo que ha hecho por mi trabajo y me siento por ello muy conmovido. Por desgracia, como usted bien

sabe, yo no quería ese premio. Ha sido bastante difícil todo por acá, y esto aún no ha terminado.” (trad. G.M.). La excerpta de la letra de Samuel Beckett a Siegfried Unseld del 6 de noviembre de 1969 es reproducida con la amable autorización del Estate of Samuel Beckett c/o Rosica Colin Limited, London.

7 “Había olvidado de quién era (no me faltaban motivos) y había hablado de mí como hubiera podido hablar de otro, como si hubiera tenido absoluta necesidad de hablar de otro. Sí, me ocurre y se me volverá a ocurrir olvidar quién soy y comportarme ante mí mismo al modo de un extraño.” (trad. G.M.)

8 “Que yo sepa, usted es el único escritor importante que ha escrito en dos idiomas. Este hecho me parece digno de ser respetado y destacado en una edición de sus obras dramáticas. Me gustaría publicar una edición en tres idiomas. ... ¿Qué piensa usted de este proyecto? Tanto del proyecto de una edición de sus obras dramáticas como del de hacer una edición trilingüe. No sé todavía si la tercera solución será factible, pero antes de hacer cualquier otra indagación me gustaría saber lo que opina usted.” (trad. G.M.)

9 En relación con el debate sobre literatura mundial y América Latina véase Sánchez Prado, Perus, Hoyos, Guerrero, Müller y Gras.

10 “¿Qué sucede con el complejo Darcy Ribeiro? ¿Continuará en el ámbito de la investigación? Le ruego al señor Herborth que me informe. Hace unos días Darcy Ribeiro pronunció un discurso brillante al recibir el título de Doctor honoris causa de la Universidad de la Sorbona.” (trad. G.M.)

11 “Después vino al hotel Octavio Paz, acompañado de su mujer. Fuimos a comer al Grand Vefour. Una personalidad imponente, poeta y estudioso, sabio y erudito; uno tiene la impresión de ver resumidos en él las experiencias de prolongadas épocas de revoluciones sociales y literarias. Para mí, él es, en nuestra época, en la que la fe en el progreso y la fe en el proceso histórico parecen languidecer, una importante personalidad....Luego varió para sí sobre lo que Marcuse expuso poco antes sobre el tema del ‘placer de vivir’.” (trad. G.M.)

12 “[Carpentier] habla de su obra y del mundo con la misma soberanía. Es un Thomas Mann de América Latina.” (trad. G.M.)

13 “Ello le dio ocasión a Paz para disertar largo y tendido sobre las sagas islandesas, celtas, sobre las sagas de héroes alemanes, y perplejo me quedé cuando destacó el Parsifal de Wolfram von Eschenbach como un documento importante.” (trad. G.M.)

14 “Si las articulaciones hegemónicas de la literatura mundial (como las vemos en Casanova y Moretti) se ocupan de intercambios estéticos singulares como fragmentos que apuntan a una totalidad universal de lo global, la cual solo puede representarse desde el punto de vista de la autocerteza epistemológica de posiciones hegemónicas del sujeto, las figuraciones literarias mundiales producidas por escritores cosmopolitas latinoamericanos constituyen discursos estratégicos inspirados en sus deseos modernizadores ...” (trad. G.M.)



## OBRAS CITADAS

Arndt, Susan, Robert Stockhammer y Dirk Naguschewski, eds. *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlín: Kadmos, 2007. Impreso.

Beckett, Samuel. *Molloy*. París: Minuit, 1982. Impreso.

Borsò, Vittoria. "Europäische Literaturen versus Weltliteratur – Zur Zukunft von Nationalliteratur." *Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf* (= Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität 2003). Ed. Alfons Labisch. Düsseldorf, 2004. 233-50. Web. 15.01.2013. [http://www.uni-duesseldorf.de/Jahrbuch/2003/PDF/Borso.pdf].

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP, 2003. Impreso.

Ette, Ottmar. "Erich Auerbach oder Die Aufgabe der Philologie." *Traditionen der Entgrenzung. Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*. Ed. Frank Estelmann, Pierre Krügel y Olaf Müller. Fráncfort del Meno et al.: Peter Lang, 2003. 22-42. Impreso.

Goethe, Johann Wolfgang von. "German Romance." 1828. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe). Ed. Friedmar Apel et al. Secc. I. T. 10. Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. 432-34. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Brief an Zelter." Fecha presumible 06.06.1825. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe). Ed. Friedmar Apel et al. Secc. I. T. 10. Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Aus dem Faszikel zu Carlyles *Leben Schillers*." 1830. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe). Ed. Friedmar Apel et al. Secc. I. T. 10. Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag, 1999. 865-68. Impreso.

Guerrero, Gustavo. "The French Connection: Pascale Casanova, la literatura latinoamericana y *La República mundial de las Letras*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 78 (2013): 111-122. Impreso.

Grotz, Stephan. "Mimesis und Weltliteratur. Erich Auerbachs Abschied von einem Goetheschen Konzept." *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*. Ed. Anne Bohnenkamp y Matías Martínez. Gotinga: Wallstein, 2008. 225-43. Impreso.

Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia UP, 2015. Impreso.

Klengel, Susanne. *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945-1952)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. Impreso.

Kolesch, Doris y Gertrud Lehnert. *Marguerite Duras*. Múnich: edition text & kritik, 1996. Impreso.

Lamping, Dieter. *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart: Alfred Kröner, 2010. Impreso.

Müller, Gesine y Dunia Gras, eds. *América latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana (Nuevos Hispanismos), 2015. Impreso.

Perus, Françoise. "La literatura latinoamericana ante *La República mundial de las Letras*." *América Latina en la "literatura mundial"*. Ed. Ignacio Sánchez Prado, Ignacio. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 147-181. Impreso.

Poniatowska, Elena. *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. México: Plaza y Janés, 1998. Impreso.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern UP, 2014. Impreso.

Steiner, George. *Extraterritorial. Papers on Literature & the Language of Revolution*. Nueva York: Atheneum, 1971. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Im Raum der Stille: Lektüren*. Traducción Nicolaus Bornhorn. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2010. Impreso.

Sánchez Prado, Ignacio. "'Hijos de Metapa': un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)." *América Latina en la "literatura mundial"*. Ed. Ignacio Sánchez Prado, Ignacio. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 7-46. Impreso.

Steinweg, Marcus y Rosemarie Trockel. *Duras*. Berlín: Merve, 2008. Impreso.

Stockhammer, Robert. "Das Schon-Übersetzte: auch eine Theorie der Weltliteratur." *Poetica* 41 (2009): 257-92. Impreso.

Unsel, Siegfried. Relato del viaje a París, 20-22 de mayo de 1979 (Fondos del archivo *Deutsches Literaturarchiv Marbach*). Manuscrito.

\_\_\_\_\_. Correspondencia con Samuel Beckett 01.06.1962/06.11.1969 (Fondos del archivo *Deutsches Literaturarchiv Marbach*). Manuscrito.

Weber, Julia. *Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker*. München: Fink, 2010. Impreso.

# ESTUDIOS

**DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS Y CRÍTICOS ENTRE  
LATINOAMÉRICA Y ÁFRICA DESDE LA ANTROPOLOGÍA.  
*MÉXICO NEGRO Y GABÓN.***

**Paul Raoul Mvengou Cruzmerino**  
Universidad Omar Bongo (Gabón)

**“La historia del Barco es la nuestra”**

Aydée, pintora afromexicana. Cuajinicuilapa, Guerrero, Costa Chica, México

**« Fue este barco que se había llevado a la abuela de mi papá, a la abuela de mi mamá, hasta los vecinos y sus vecinos lejos hacia los vampiros del lejano. O acuérdate África. Acuérdate de Gorée »**

Pierre Akendengué, cantor gabonés, traducido al español.

Hablar de transatlántico entre África y Latinoamérica puede sorprender a varios estudiosos, investigadores u otros intelectuales. Peor aún, utilizar como marco de análisis, de pensamiento y de diálogo, el transatlántico entre países entre que no comparten la lengua española puede parecer como poco pertinente. Los estudios transatlánticos (desde cualquier disciplina) por lo general han desarrollado investigaciones/ debates entre ciertas regiones del Atlántico, por ejemplo entre América Latina y España, o de manera similar entre las orillas del Atlántico de habla portuguesa o francesa. Incluso algunos autores desde la historia atlántica formulan la hipótesis que existirían tres atlánticos con diferentes temporalidades e espacios: español, lusitano, y francés. Nuestro texto propone descentrar, y abrir hacia un diálogo entre África y Latinoamérica. En efecto, proponer una perspectiva desde estos dos continentes a

partir de la antropología se justifica por tres razones: por conexiones historiográficas, la experiencia de procesos sociales similares, y las respuestas culturales híbridas construidas por las sociedades africana y latinoamericana. El objetivo de esta propuesta es partir de un estudio de caso antropológico sobre las producciones culturales elaboradas en dos contextos sociales diferentes, Gabón y México, para pensar y proponer una reflexión transatlántica crítica entre el África y Latinoamérica.

## **1. Trabajar y pensar entre México y Gabón**

Llevamos a cabo un trabajo etnográfico multisituado<sup>1</sup> entre las comunidades afromexicanas de la Costa Chica ubicadas entre los Estados de Guerrero y de Oaxaca<sup>2</sup>, y la sociedad gabonesa de Libreville (África Central). Puede parecer sorprendente para muchos lectores críticos, pero nuestro objetivo analítico era de poner en perspectiva entre un país africano y un país latinoamericano, las dinámicas de racializaciones construidas a partir de procesos coloniales, los imaginarios sociales sobre el color de piel, las lógicas de poder, la construcción de las memorias afromexicanas y gabonesas acerca de consecuencias de la Trata esclavista y por fin mostrar las actuales consecuencias de la globalización “afro” que acelera el encuentro entre sujeto afrodescendientes y sujeto africano. Este nuevo encuentro modifica las fronteras de la “negritud” y plantea nuevos viajes (ideas-objetos entre África y Afroamericana entendido en el sentido continental). Esta perspectiva teórica se inspiró de los trabajos del historiador gabonés Nicolas Ngou-Mvé (2008) sobre las conexiones historiográficas entre el México colonial y el África Central, del proyecto colectivo transatlántico de los antropólogos Livio Sansone, Soumoni, Elisée et Barry, Boubacar (2010), y de las investigaciones de Martin Lienhard (2001) sobre el discurso de los esclavos del África hacia Latinoamérica.

### **1.1 *México Negro: Costa Chica***

Los afromexicanos constituyen una minoría demográfica y política en México. Si Colombia tuvo muchos avances y problemas sobre la política a respeto a las poblaciones afrocolombianas, México apenas se está planteando y tratando de resolver las necesidades políticas, intelectuales de la situación de los afromexicanos. Entre las regiones con mayor concentración demográfica afromexicana se encuentra la Costa Chica, en las costas del Pacífico. Por razones históricas, fue una región poca

controlada por el poder político español durante la época colonial, al mismo tiempo fue una región cuya economía era rural (actividades ganaderas, arriería) por la presencia de los puertos de Acapulco y de Huatulco que aseguraban el comercio entre Perú y México por una parte, y por otra parte, entre México y las Filipinas. La mano de obra en la región y en la época era los esclavizados africanos. Muchos de ellos venían de mercados de Puebla, México, Veracruz (por ser el puerto de entrada de los barcos negreros al territorio mexicano). De hecho, como ya lo han destacado investigadores como Gonzalo Aguirre Beltrán (1972), Colin Palmer (1976) y Nicolás Ngou-Mvé (1994) la mayoría de los esclavizados hacia México venían del África Central. Incluso David Wheat (2011) muestra por ejemplo la existencia de una ruta directa entre los puertos de Luanda (actual Angola) y Veracruz bajo el monopolio portugués.

Durante nuestro trabajo de campo, analizamos la construcción afromexicana de sí misma a partir de la observación de la construcción social del color de piel, y del nudo complejo entre memoria, negritud y exclusión. Notamos la permanencia de discursos racializados hacia sí mismo: existe un repertorio de expresiones negativas sobre el color de piel, el cabello<sup>3</sup>. Además, las estrategias de blanqueamiento social y físico son aun observables, como por ejemplo en ciertas familias las apreciaciones sobre el color de piel del esposo/esposa si son afromexicanos con afromexicanos de piel oscura es muy común que se diga “no quiere mejorar la raza” o “pan con pan no”. Otra dimensión de la problemática del color/racialización, es la violenta experiencia simbólica de alteridad de muchos afromexicanos con los otros mexicanos. Varios interlocutores nos han señalado que han sido controlados por policías y que se les preguntan si eran *verdaderos* mexicanos, que no hay negros en México. Experiencia que podríamos calificar de “duda de la nacionalidad”. De la misma manera, muchos afromexicanos platican de la parecida situación en la experiencia migratoria en otras ciudades de México. Por ejemplo, Elena, afromexicana nos dijo que en la ciudad de México DF, los comentarios de la gente sobre ella y su familia era “¿vienen de Colombia? ¿De Cuba?”. Dichas experiencias muestran que ser mexicano y negro (o mulato) sigue siendo problemático en un país donde se celebra desde siempre el mestizaje. Por otra parte, nos dimos cuenta de la existencia de una tradición oral que platica de los orígenes de los afromexicanos. En resumen, se dice que los actuales afromexicanos son descendientes de naufragados, que vienen del África y que llegaron en varios puntos de la Costa Chica.

El Estado mexicano no construyó un lugar político y simbólico para las poblaciones afromexicanas. La narrativa nacional estableció un sujeto nacional racializado “mestizo” que no es negro, ni mulato. Construcción que se debe al peso de a varios procesos históricos y a un discurso sobre



el mestizaje que ocultó ciertas formas de hegemonías nacionales. Esta forma de exclusión tuvo como consecuencia una invisibilización política, intelectual que favoreció una “*meconnaissance*” desconocimiento (un conocimiento fragmentado) de los afromexicanos en la sociedad nacional mexicana. Esta situación de exclusión política es conocida por los mismos afromexicanos y esta marginalidad favoreció la creación de movimiento político afro, el primero colectivo politizado fue “México negro” en el 1997. Este colectivo ha sido creado en el contexto del auge de la primera ola de estudios en ciencias sociales e históricas sobre los afromexicanos<sup>4</sup>. La permanencia de elementos coloniales se explica por la situación de exclusión política y simbólica de los afromexicanos en la Nación. Al mismo tiempo, al nivel local costeño, muchas grandes familias mestizas siguen teniendo el monopolio económico y político de la región. Esto favoreció el mantenimiento de lazos de paternalismo entre ciertas familias mestizas y otras familias afromexicanas. Estas dos lógicas de poder hacen que hoy en día aún muchas familias afromexicanas repiten discursos, éticas raciales y coloniales hacia otros afromexicanos. Por otra parte, a nivel narrativo y frente a la ausencia de una historia nacional que tome en cuenta a los afromexicanos, se constituyó una historia afromexicana que se asegura un papel en la Nación pero no como víctima de un pasado de esclavizados sino como sobrevivientes de un naufragio.

En efecto, esta historia de barcos hundidos se elabora a partir de elementos de la tradición oral autónoma de los afromexicanos como lo ha descrito Miguel Ángel Gutiérrez (1993) y Gonzalo Aguirre Beltrán (1989). En este aspecto no compartimos las posturas de análisis de autores de la sociología política afromexicanista que interpretan esencialmente la historia de los barcos hundidos como consecuencias del discurso politizado o como consecuencias de la moda de estudios afromexicanistas porque esta historia existió antes de estos procesos. Efectivamente, Gonzalo Aguirre mencionó a una versión de este relato en los años 50. Además, la figura decisiva del Barco es también utilizada en varios contextos afroamericanos como mito de origen, como objeto político por poblaciones afrodescendientes. En Ecuador, en Venezuela, o en Brasil, el Barco “afro” plantea la trayectoria particular de las poblaciones “afro” frente a su presencia en estos Estados. El Barco aunque sea naufragado conlleva las dimensiones de viajes, de origen exterior y desde la experiencia “afro” en las Américas tiene que ver con la experiencia de la Trata y de lo colonial<sup>5</sup>. El barco afromexicano, desde la Costa Chica, sigue teniendo sentido por los propios afromexicanos porque expresa metafóricamente la condición simbólica y política de los afromexicanos: una inclusión y una llegada todavía problemática a pesar del mestizaje en la Nación mexicana y un origen exterior que es sutilmente África.

## 1.2 *El Mar en Gabón*

Viajemos justamente hacia el África, más precisamente hacia el África Central. En Gabón<sup>6</sup>, hicimos un trabajo de investigación en Libreville, capital del país. Libreville fue fundada por sobrevivientes de un barco negrero brasileño capturado por las autoridades francesas en el siglo XIX, cuando se estaba acabando la Trata de los esclavos en el mundo<sup>7</sup>. Libreville concentra las diversas “etnias” del país, entre las cuales los mpongwes, los eshiras, los punus, los fangs. Durante los siglos XVII y XVIII, la Trata de esclavos afectó las costas de Gabón. Varias naciones europeas estuvieron implicadas (Francia, Inglaterra, España), como también las etnias costeras como los Mpongwes. Gabón fue una colonia francesa, caracterizada como ha descrito Balandier (1951), por la noción de “situación colonial” que juntó los efectos de la dominación, de hibridación cultural y de resistencia política.

En el caso gabonés, el fenómeno de racialización se da a ver entre las relaciones sociales entre gaboneses, gaboneses mestizos, y europeos en Libreville. Nos enfocamos más precisamente sobre los imaginarios de gaboneses sobre sus compatriotas mestizos. Nos dimos cuenta de la existencia de estrategias de alianzas (búsqueda de blanqueamiento de su familia teniendo hijos más claros de color de piel), de estéticas coloniales (privilegiando un aspecto “europeo”) y de discursos negativos sobre si mismos también. Por otra parte, el legado colonial de la figura del europeo sigue operante para varios gaboneses como por ejemplo en ciertas prácticas socio- religiosas (la figura del europeo está presente por ejemplo en ciertos mitos iniciáticos o como en ciertas creencias), o en una estética (estrategia de “blanquearse”). De hecho, la categoría utilizada por varias etnias gabonesas para designar al Otro europeo proviene del radical NTANG y como nos propone el historiador gabonés Metegue N’nah (1994), tiene que ver con la relación social entre etnias gabonesas y el dominio colonial francés que se caracterizó por la estructura capitalista y la experiencia de la mercancía. Analizamos un conjunto de discursos y creencias populares en Libreville sobre el Mar, y observamos la presencia de la figura europea: personajes con la sirena, existencias de espíritus locales como los Imbwiri. Esta figuración con relación con el Mar se explica porque el Mar fue el lugar del encuentro colonial entre los europeos y las etnias costeras de Gabón. Es a partir del mar que se construye la experiencia de la mercancía europea (mediante la Trata) y que va a coincidir con las construcciones precoloniales sobre el poder, los objetos y los antepasados. El Mar es desde luego el espacio donde se construyó una memoria del encuentro colonial y de la Trata desde el punto de vista gabonés.

### 1.3 *De lo transatlántico, entre México y Gabón*

Quisiéramos insistir sobre dos elementos de nuestro estudio de caso. Primero, nuestro trabajo de investigación entre México Negro y Gabón muestra historias y procesos coloniales diferentes pero que se construyen a partir del “descubrimiento de América” y la trata esclavista. La dinámica de subalternización de los sujetos afro/ africanos a partir de los procesos coloniales tiene formas diferentes entre México y Gabón. A pesar de estas diferencias (temporales e espaciales) se observan huellas de una estética colonial y política (a través la construcción y la representación del color de piel) aun operativa en las sociedades actuales de Latinoamérica y de África. Por otra parte, las formas culturales de memorias locales (por un lado las historias de Barco hundido-modelo de la diáspora, imaginario del Mar como espacio del encuentro colonial por el otro) muestran que existe un objetivo común de las sociedades de expresar una experiencia particular de los encuentros, llegadas y viajes relativos a la Trata, y a la experiencia colonial. El Barco afromexicano y el imaginario del Mar gabonés constituyen expresiones y respuestas culturales a largos procesos sociales e históricos trasatlánticos.

Segundo de nuestro trabajo comparativo, podemos destacar un conjunto de tres elementos analítico, teórico y metodológico. El primero es que es el objeto mismo de estudio que nos dio la posibilidad de poner en perspectiva dos sociedades que no tienen relaciones directas entre ellas pero que comparten ciertos legados de orígenes coloniales. De hecho, nuestras investigaciones nos hicieron utilizar un marco teórico que se preocupe de los procesos coloniales<sup>8</sup>, de la escala de análisis translocal<sup>9</sup> y que tome en cuenta las producciones críticas de las antropologías locales.

En efecto, las antropologías mexicanas y gabonesas han desarrollado una serie de preocupaciones epistemológicas y metodológicas de la disciplina acerca de las construcciones de la alteridad y las construcciones del conocimiento antropológico debido a las ambiguas fronteras entre objeto y sujeto de estudio siendo antropologías a domicilio y del Sur. Por ejemplo la antropología mexicana rápidamente se enfocó en estudiar a los Otros internos (indígenas), en interrogar los legados coloniales de la antropología, en las condiciones y aportes de estudiar su propia sociedad, en las dinámicas de la globalización. Podríamos citar el aporte de Bonfil Batalla (2001) sobre el “México imaginario” que muestra la marginalidad de la alteridad indígena en contradicción con los mitos de una supuesta modernidad europea meramente perspectiva colonial. Otro ejemplo clásico es el trabajo de Gonzalo Aguirre Beltrán (1991) quien desarrolló la noción de “zonas de refugio” para pensar las particularidades de ciertas zonas de México que se enfrentaron a procesos de aculturación y a lógicas de poder. Pero lamentamos la ausencia de los aportes de la corriente

afromexicanista al debate más nacional de la antropología mexicana<sup>10</sup> sobre las temáticas de la identidad nacional, estudios regionales, memorias culturales. Por su parte, la antropología gabonesa se institucionaliza más recientemente que su homóloga mexicana<sup>11</sup>. Desarrolla temáticas sobre la dinámica social y cultural debido a los procesos coloniales, las etnicidades locales Nkoghe (2008), Minko (2003), el pluralismo jurídico Mayisse (2013), el imaginario político y religioso Tonda, (2005). Por otra parte, se interesa en los aspectos reflexivos y metodológicos como las polémicas entre experiencia de antropólogos extranjeros y gaboneses, las dificultades prácticas de ser un antropólogo gabonés en el trabajo de campo en Gabón en interacción con los interlocutores<sup>12</sup>.

Navegar entre estas dos antropologías nos permite observar una agenda compartida sobre ciertas preocupaciones teóricas y temáticas: las lógicas de poder, el espacio del poder, las contradicciones del mestizaje cultural, las comunidades nacionales, los legados coloniales, los imaginarios. Pero al mismo tiempo, notamos a nivel metodológico, el uso minoritario de la perspectiva multisituada y el poco interés en los conceptos y temáticas como “diáspora” en las dos antropologías<sup>13</sup>.

Esta navegación trasatlántica entre dos tradiciones antropológicas participa de los esfuerzos hacia un mejor intercambio de las comunidades antropológicas del mundo para renovar y asumir la heterogeneidad de las prácticas antropológicas como lo han defendido Escobar y Ribeiro (2008).

El segundo elemento que podemos destacar de nuestras investigaciones tiene relación con la metodología, es decir el trabajo comparativo multisituado. Dicho trabajo etnográfico es un riesgo porque impone limitaciones de tiempo y de espacio. Pero es un método de observación, de participación y de alteridad que enriquece los datos empíricos. Permite establecer puentes y conexiones entre fenómenos que al parecer pueden ser representados como muy lejanos. La circulación entre dos sitios amplía nuestra perspectiva analítica, y facilita el análisis y la observación de ciertos procesos globales. Utilizar este método en nuestra perspectiva trasatlántica favorece el diálogo entre las realidades y experiencias culturales y sociales. Hacer un tal trabajo entre México Negro y Gabón puso de relieve las articulaciones, diferencias y similitudes entre dos sociedades. La dimensión reflexiva de un trabajo comparativo permite también limitar la hegemonía del discurso del antropólogo, debido a que las diferencias de expresiones sociales de su objeto de estudio enriquece el debate.

El tercer elemento de nuestras investigaciones trasatlánticas es la importancia teórica de la traducción de ciertas realidades hacia otros contextos. Investigar entre el *México Negro* y Gabón nos obligó a describir realidades vividas tanto en México como en Gabón. Es decir acercarse de fenómenos de la sociedad afromexicana y mexicana para lectores,

colegas, observadores gaboneses y viceversa para colegas mexicanos hacia la sociedad gabonesa. Este ejercicio de explicación y de traducción de las experiencias entre México y Gabón conlleva dificultades porque las realidades son diferentes y al mismo tiempo parecidas. La traducción cruzada de las realidades gabonesas y afromexicanas dio la oportunidad de pensar los límites de las definiciones, y de la diferencia cultural. Por otra parte, el reto de nuestro trabajo fue la traducción lingüística, pero al mismo tiempo nuestro uso de dos idiomas dio la posibilidad de situarnos en dos contextos intelectuales con legados y posturas diferentes limitando una perspectiva etnocentrista.

## **2. Perspectiva transatlántica: genealogías críticas, interdisciplinaridad y experiencia de la “pequeña diferencia”**

Al salir de la breve presentación de nuestro trabajo entre México y Gabón, quisiéramos proponer una perspectiva trasatlántica aplicada a los estudios dedicados a los mundos y sociedades afrolatinoamericanas que pudiera retomar elementos teóricos y metodológicos concretos entre estas dos regiones del mundo. De este modo, nos situamos en los debates actuales y más globales sobre la relevancia de los estudios transatlánticos. Compartimos la opinión de Julio Ortega (2008:19) de que este tipo de estudios “potencian distintas articulaciones de las disciplinas y diferentes levantamientos del campo de los estudios sociales y humanísticos”. El conjunto de investigaciones trasatlánticas se inspiran y trabajan a partir de varias disciplinas, objetos y temas que desde nuestro punto de vista enriquecen el conocimiento científico. Razón por la cual, aunque nos situemos desde la antropología, nos preocupa movilizar a otras disciplinas. De manera muy pertinente Gustavo Verdesio (2011) explica que los estudios trasatlánticos vienen siendo una producción literaria y cultural del mundo hispanohablante situada en la academia norteamericana y al mismo plantea una discusión sobre las nociones involucradas en el término “el Atlántico”. Para nosotros, el Atlántico es un espacio teórico y simbólico que reúne y que difiere. Se alimenta de prácticas, producciones culturales, ideas, objetos y procesos históricos que establecen nudos comparativos. Pero, este Atlántico no es “un espacio inocente” tal como lo supo precisar Livio Sansone (2010: 16), produce ciertas cartografías y ciertas relaciones de poder que tenemos que explorar para evitar un romanticismo intelectual. Razón por la cual para nosotros, es pertinente construir una reflexión sobre un posible *Atlántico del Sur* entre Latinoamérica y el África. Este enfoque articula también de manera crítica y sutil las relaciones Europa-Latinoamérica-África descentrando las orientaciones muy comunes que invitan a trabajar o a viajar entre Latinoamérica y Europa. Asimismo, esta perspectiva intenta responder a

las preocupaciones de Merediz y Navarro (2009) sobre el lugar de África en las conexiones de los estudios transatlánticos y latinoamericanistas.

Primero, pensamos que construir unas genealogías críticas de la formación de las diásporas “afro” en Latinoamérica nos podría ayudar en aclarar los procesos sociales, históricos e itinerarios desde el África hacia Latinoamérica y vice versa. Elucidar las condiciones (espaciales y temporales) de proyecciones africanas en el continente americano nos permite entender las diferencias de formas, intensidad, expresiones de las producciones culturales a lo largo de las sociedades afrolatinas. Un ejemplo muy sencillo es la discusión sobre la posibilidad de un modelo de análisis llamado el “Pacífico Negro” como conceptualización de las producciones culturales, políticas y circulatorias de las comunidades afrolatinas ubicadas en el Pacífico del continente (la Costa Chica de México-Panamá-Esmeralda en Ecuador-Choco en Colombia) diferente del modelo “Atlántico caribeño” que es el más utilizado hoy en día para pensar la diáspora afro en Latinoamérica. El “Pacífico Negro” tendría la especificidad de ser caracterizado por ser una zona muy aislada y trabajada por movimientos de resistencias negras hacia los procesos de esclavitud, lo que podría explicar ciertas expresiones culturales. Otro ejemplo es la teorización de los procesos de resistencia de los esclavizados entre África y América, reconstruir una genealogía sobre los movimientos desde África nos permite pensar mejor los fenómenos similares en América. En el África Central del siglo XVI, Ngou-Mvé (2008) muestra que las actividades de resistencia kilombo dificultan las operaciones de Trata. Resistencias que se observan de la misma manera en las colonias españolas y dirigidas con muchas similitudes (el uso de medios de comunicaciones con percusiones, la organización de los palenques, la ancestralidad africana como discurso de cohesión).

Claro, el conjunto de autores como Herskovits (1966), Bastide (1973), Aguirre Beltrán (1972), Nina Friedemann (1989) han desempeñado un papel importante en la comprensión de las expresiones culturales “afro” pero necesitamos renovar nuestras perspectivas incluyendo los avances en la investigación historiográfica sobre la Trata y de sus consecuencias que tienden a mostrarnos las interacciones históricas entre las costas americanas y africanas. En este sentido, nos parece pertinente plantearse el papel del Atlántico del Sur que muestra las circulaciones, conexiones entre las producciones culturales, políticas afrolatinoamericanas y africanas desde el siglo XV hasta hoy en día. Este Atlántico del Sur implica tomar en cuenta el montaje de las historias coloniales e imperiales y abrir las fronteras históricas del Atlántico ibérico con otras versiones (anglosajona, francesa, holandesa)<sup>14</sup>. Es muy común que la perspectiva transatlántica desde la investigación histórica francesa, por ejemplo, no tome en cuenta los procesos antiguos de relación entre la península ibérica, África y las



Américas. Concretamente, estas conexiones se dan a ver por ejemplo con el papel de los portugueses en las actividades transatlánticas entre África y Latinoamérica<sup>15</sup>, los viajes de los hijos del reino del Kongo a Portugal en el siglo XV, las experiencias de los esclavizados cubanos libres/cimarrones que regresan o que son enviados al a África en el siglo XIX. Estas conexiones construyeron una zona plurilingüe por interacciones de las lenguas europeas (portugués, francés, español) con las lenguas africanas (de muchas etnias costeras africanas como el Omienie en Gabón, el Ivili, el Imbundu)<sup>16</sup>. Es el caso de la toponimia de las costas gabonesas que mantiene huellas de las presencias portuguesas: Cap Lopez, Cap Santa Clara, laguna Fernando Vaz.

No se trata únicamente de un dato historiográfico, sino que es concepto que muestra las imbricaciones culturales y viajes entre África y Latinoamérica. Viajes que siguen hoy en día como en el caso del estilo musical de la champeta entre Colombia y Congo<sup>17</sup>, o como los movimientos políticos afrodescendientes en Latinoamérica que extienden sus redes y sus movibilidades hasta África. Así, se podría mencionar el ejemplo de la organización afromexicana AFRICA<sup>18</sup> de la Costa Chica de México que viajó hasta Etiopía para el cincuenta aniversario de la Unión africana en mayo de 2013. En dicha ocasión<sup>19</sup>, el colectivo afromexicano presento una expresión cultural particular de los afromexicanos: la Danza de los diablos<sup>20</sup>. Este viaje fue la ocasión concreta para afromexicanos de ver y vivir en África lo que en si es tan novedoso porque África se ve tan lejos desde México. Pero también fue una experiencia de descubrimiento de la cultura afromexicana por parte de los sujetos africanos. De la misma manera algunas expresiones religiosas afrocubanas (santería, palo monte) hacen el viaje de regreso a África para reconstruir un panteón u obtener más legitimidad simbólica. Este tipo de viajes de afrocubanos tiene consecuencias sobre las propias categorías de los sujetos africanos entre experiencia del descubrimiento y afinidades religiosas. En esta perspectiva, Samuel Tchak (2008) autor francés de origen togolés, nos describió su propia experiencia de la alteridad afromexicana y afrocolombiana llenas de sorpresas y al mismo tiempo afinidades. Se podría subrayar también el consumo y la reafricanización de músicas afrolatinas tal como la rumba cubana. Es el caso de la rumba congoleña que después de haber recibido influencias cubanas en la época colonial ha podido reelaborar su estilo.

Esta genealogía crítica podría servir también de pretexto para retomar una discusión teórica más global sobre el “descubrimiento” de América y su invención como concepto por los europeos, del papel y de la relación del continente africano en aquel momento de construcción epistemológica del continente americano. En este sentido se podría pensar y evaluar las conexiones teóricas y críticas de pensadores latinoamericanos y

africanos. Es por ejemplo interesante anotar las similitudes entre el filósofo congolés Mundimbe (1988) y la perspectiva crítica de O'gorman (1958) para mostrar la "invención de África". Además, esta genealogía crítica se define por aspectos arqueológicos que podrían dar a ver que las epistemologías latinoamericanas y africanas se han enfrentado a una serie sistemática de relaciones de dominio desde el centro europeo. Por lo tanto se necesita también pasar por Europa y cuestionar las críticas internas (el trabajo de Foucault). Podría también constituir el pretexto para pensar las respuestas teóricas entre la teoría de la liberación, los estudios de coloniales del lado de Latinoamérica, y el renacimiento africano-cosmopolitismo africano. En fin, esta genealogía crítica también nos ayudaría a pensar y teorizar las primeras propuestas teóricas elaboradas por intelectuales afrodescendientes en Latinoamérica sobre su propia condición como lo ha desarrollado Caecido (2013) desde Colombia.

Dos, otro aspecto teórico que desarrolla la perspectiva transatlántica es un diálogo interdisciplinario. El viaje interdisciplinario permite evitar un discurso redondo y auto-centrado. De hecho, la temática afrodescendiente en Latinoamérica y en el África se ha estudiado desde la literatura, la antropología, la sociología. Este enfoque se podría manifestar con el intercambio de metodologías, conceptos, ideas de otras disciplinas. En este sentido, proponemos que los estudios hispánicos desde el África Central (que son, por lo general herederos del sistema de estudios francés en el África francófona por lo menos y son más enfocados en estudios literarios) puedan incluir más métodos y nociones de las ciencias sociales y viceversa, necesitamos desde las ciencias sociales una apertura teórica y práctica hacia los estudios literarios. De la misma manera, se deberían acercar los estudios africanos desde Latinoamérica y los estudios de Latinoamérica desde África para establecer de manera más directa el diálogo interdisciplinario.

Tres, el transatlántico es también la experiencia de la pequeña diferencia cultural. A través de las traducciones y del uso de varios idiomas caracterizando a la perspectiva transatlántica, las investigaciones y los investigadores (u otros actores de estos desplazamientos: escritores, músicos, activistas políticos) viajan y hacen la experiencia de una diferencia cultural. En este sentido son las categorías que son las más reveladoras de estas dimensiones, por ejemplo la categoría afrodescendiente en México no tiene (aún) mucho sentido empírico en Gabón. Nuestras investigaciones entre el México Negro y la sociedad gabonesa nos dieron a ver realidades y construcciones teóricas diferentes pero al mismo tiempo similares. Esta diferencia y al mismo tiempo similitud o parecido es la pequeña diferencia, es decir una experiencia de afinidades (el uso del cuerpo, la racialización de los cuerpos, la utilización de instrumentos de música) y también de cierta diferencia cultural (el catolicismo rural

de México con santos negros, cosmovisiones étnicas en Gabón). En lo absoluto ciertamente no existen grandes o pequeñas diferencias, pero la perspectiva y los esfuerzos transatlánticos entre África y Latinoamérica muestran semejantes procesos y respuestas híbridas de sus sociedades respectivas.

### **A modo de conclusión**

Nuestro texto quiso ser una participación y un ejemplo de los retos de un diálogo transatlántico entre Latinoamérica y África a partir de un estudio de caso llevado a cabo entre el México Negro (formado por las comunidades afromexicanas de la Costa Chica) y la sociedad gabonesa. A partir de una etnografía multisituada y una observación de varios objetos, pudimos darnos cuenta de las articulaciones de procesos sociales similares y de las producciones culturales afromexicanas y gabonesas. Nuestro enfoque pretendió hacer un viaje entre dos contextos sociales sin hundirnos en las aguas del Atlántico. Para nosotros se trató de descentrar algunas posturas y perspectivas en los estudios transatlánticos proponiendo una genealogía crítica y una interdisciplinaridad.

Terminamos nuestro artículo insistiendo sobre la necesidad de una antropología transatlántica que se dedique en comparar las consecuencias sociales, políticas, simbólicas de la trata negrera-esclavitud entre África y “Afro-Latino-América”. Una serie de consecuencias como “las huellas de conexión mágicas” que menciona Gilroy (2010), el mestizaje, la racialización, las relaciones de poder, la experiencia crítica de los colonialismos, la representación sobre el color, la memoria religiosa de la trata, de la esclavitud, el surgimiento de los discursos políticos “afro” en las Américas y sus consecuencias en el propio discurso académico africano son temas de estudios que nos podrían dar una visión más amplia de la interacción entre África y Latinoamérica. Esta perspectiva plantea también problemas de categoría de análisis según la especificidad de los contextos locales pero justamente sería un aporte de la comparación. Más allá de la preocupación teórica, es también un importante diálogo cultural entre académicos del Sur del Atlántico, cumpliendo con los retos de una postura crítica y ciudadana entre África y Latinoamérica.

### **NOTAS**

1 Es decir un trabajo comparativo a partir de varios sitios de observación y de investigación tal cual lo propuso Marcus (2010). Este tipo de etnografía implica una movilidad del investigador y un planteamiento más amplio que una monografía local.

- 2 Hicimos nuestras investigaciones en Cuajinicuilapa (Guerrero), Santiago Llano Grande, Santiago Tapextla, Tapextla, Santo Domingo, Cahuítan, Collantes (Oaxaca).
- 3 Cabeza de orcacuo, cabeza chanda, cabello puchunco son términos afromexicanos para designar las características del cabello negro.
- 4 Véase los trabajos de la corriente Tercera Raíz: Modeano (1988), Gutierrez (1993) y Montiel (1997).
- 5 Véase a José Luis Casado Soto (1991) y José Luis Martínez (1999) para las dimensiones coloniales del Barco desde una perspectiva ibero-americana.
- 6 Deberíamos precisar que Gabón tiene frontera con la zona ibérica al tener Guinea Ecuatorial como país fronterizo al noroeste. Además, la etnia fang se establece entre los dos países acelerando las movilidades y se podría proponer un pensamiento fronterizo que se caracterice por las idas y vueltas entre países de hablas distintas y al mismo tiempo un vínculo típicamente autóctono fang.
- 7 Hay que mencionar las actividades de negreros españoles y portugueses en las costas gabonesas: ver Reynard (1955).
- 8 Perspectiva postcolonialista o decolonial con autores como Stuart Hall, Gilroy, Mignolo, Mbembe.
- 9 Livio Sansone (2010).
- 10 Los estudios sobre el racismo y la exclusión son discusiones que se desarrollan más.
- 11 El departamento de antropología en la Universidad Omar Bongo en Gabón se crea en el 1997 después de su separación con el de sociología nos explica Bonhomme (2007) mientras que el INAH y la ENAH en México se fundan en los años 70.
- 12 Por ejemplo la diferencia étnica y el silencio elaborado por ciertos interlocutores como lo mostró el sociólogo gabonés Ondo (2006).
- 13 Este leve uso tal vez se explique por razones prácticas. Llevar a cabo tal perspectiva implica mucha logística. Pero también por razones teóricas, las tradiciones antropológicas de ambos países conceptualizan la cultura como un fenómeno local o a veces como nacional. En la antropología mexicana podríamos añadir que nociones como “zonas de refugio” dificultan el pensar en una perspectiva más amplia. Sin embargo, cabe mencionar la existencia de trabajos sobre migraciones y fenómeno religioso transnacional desde las dos antropologías que utilizan una cierta dosis de multisituadismo o concepto como “diáspora”: desde México, ver a Juárez Huet (2014), desde Gabón ver a Mebiame (2007).
- 14 O interesarse a las zonas fronterizas entre las diferentes versiones del Atlántico.
- 15 García León (2007) muestra que en Veracruz estas actividades constituyeron una red comercial que vinculaba Angola hasta México bajo la Trata en el siglo XVI. Linda Heywood (2009) detalla la construcción de una área cultural

lusófona en el África Central y sus conexiones con Brasil.

16 En la lengua Vili del Sur de Gabón se observan términos de origen portugués y españoles. Ver Loembe (2005).

17 Es interesante mencionar la reutilización por parte de sujetos afrocolombianos de una canción muy famosa en África del grupo Extra Música de la República Democrática del Congo cuyo título es *Etat Major* y la versión colombiana es *Bololo*.

18 Se trata de un colectivo afromexicano basado en José María Morelos en Oaxaca que milita por el reconocimiento constitucional de los grupos afromexicanos.

19 [http://colectivoafrica.blogspot.com/2013\\_05\\_01\\_archive.html](http://colectivoafrica.blogspot.com/2013_05_01_archive.html).

20 Danza de los Diablos que se observa en el Perú Negro y en Venezuela.

### OBRAS CITADAS

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1966). *Regiones de refugio: el desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en mestizoamérica*. México: INI.

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1972). *La población negra de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1989). *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balandier, Georges (1951). "La situation coloniale: approche théorique". *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 11, 1951, p. 44-79.

Bastide, Roger (1973). *Les Amériques Noires*. Paris: Harmattan.

Bonfil Batalla, Guillermo (1991). "Desafíos a la antropología en la sociedad contemporánea" *Conférence donnée à l'Université Autonome Métropolitaine Iztapalapa* Bonfil Batalla, Guillermo, le 3 Juillet 1991. <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=1310&article=1344&m ode=pdf>.

Bonhomme, Julien (2007). « Anthropologue et/ou initié. L'anthropologie gabonaise à l'épreuve du Bwiti », *Journal des Anthropologues*, n°110-111, p. 207-226.

Casada Soto, Jose Luis (1991), « Los Barcos del Atlántico Ibérico en el siglo de los descubrimientos. Aproximación a la definición de su perfil tipológico », en *Andalucía América y el mar: Actas de las IX Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, Octubre 1989)*, p.121-144.

Caecido, Jose Antonio (2013). *A mano alzada...Memoria escrita de la diáspora intelectual afrocolombiana*, Popayan: Sentir Pensar Editorial.

Friedemann, Nina (1989). *Criele criele son. Del Pacífico Negro*. Bogotá: Planeta Editorial Colombiana.

García de León, Antonio (2007). « La malla inconclusa. Veracruz y los circuitos comerciales lusitanos en la primera mitad del siglo XVII », In, Antonio Ibarra y Guillermina del Valle Pavón (coord.), *Redes sociales e instituciones comerciales en el imperio español, siglos XVII a XIX*, México: Instituto Mora: UNAM, pp. 41-84.

Gilroy, Paul (2010). *L'Atlantique Noire: Modernité et double conscience*. Paris: Editions Amsterdam.

Gutiérrez Ávila, Miguel Ángel (1993). *La conjura de los negros: cuentos de la tradición oral afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. Chilpancingo de los Bravos, México: Universidad Autónoma de Guerrero, Instituto de Investigación Científica.

Herskovits, Melville (1966). *L'héritage du Noir: mythe et réalités*, Paris: Présence Africaine.

Heywood, Linda (2009). « Portuguese into African: The Eighteenth-Century Central African Background to Atlantic Creole Cultures », In, Linda Hewood (edtor), *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 91-116.

Juárez Huet, Nahayeilli Beatriz (2014). *Un pedacito de Dios en casa: circulación transnacional, relocalización y praxis de la santería en la ciudad de México*. México: Ciesas, Veracruz: Colmich.

Lienhard, Martin (2001). *Le discours des esclaves de l'Afrique à l'Amérique latine: Kongo, Angola, Brésil, Caraïbes*. Paris: L'Harmattan.

Loembe, Gervais (2005). *Parlons Vili: langue et culture de Loango*. Paris: L'Harmattan.

Marcus, George (2010). « Ethnographie du/dans le système monde. L'émergence d'une ethnographie multisituée », In Cefaï Daniel, *L'engagement ethnographique*, EHESS, Paris, p.371- 395.

Martínez Montiel, Luz María (1997). *Presencia africana en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares.

Martínez, José Luis (1999). *Pasajeros de indias: viajes trasatlánticos en el siglo XVI*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Mayissé, Christian (2013). « Juger par l'invisible, réponse alternative à la justice pénale: anthropologie des rites et des croyances judiciaires au Gabon ». Thèse de Doctorat en Anthropologie. Université Lumière Lyon 2.

Merediz, Eyda y Gerassi Navarro, Nina (2009). "Introducción: Confluencias de lo transatlántico y lo latinoamericano", *Revista Iberoamericana*, Vol.LXXV, Núm. 228, p. 605- 636.

Mebiame Zomo, Maixant (2010). "Croisements des terrains culturels et construction des savoirs anthropologiques", *Revue Gabonaise de sociologie*, n°3, p. 151-177.



Minko Mvé, Bernadin (2003). *Gabon entre tradition et post-modernité. Dynamique des structures d'accueil chez les Fang du Gabon*. Paris: L'Harmattan.

Modeano, Gabriel (1988). "El arte verbal afromestizo de la Costa Chica de Guerrero. Situación actual y necesidades de su investigación", *Anales de Antropología Universidad Autónoma de México*, 25 (1), p. 283-296.

Mudimbe, Vumbi (1988). *The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowledge*, *Etats-Unis d'Amérique*, Indianapolis (Ind.): Indiana university press; London: James Currey.

Nkoghe, Stéphanie (2008). *Éléments d'anthropologie gabonaise: méthode, collecte, oralité, cuisine, portage, bwiti, esclavage, sorcellerie, parenté*. [Faltan el lugar de publicación y la casa editorial. También hay que poner el resto del título en letras cursivas.]

Ngou-Mvé, Nicolas (2005). "Historia de la población negra en México: necesidad de un enfoque triangular", *In Poblaciones y culturas de origen africano en México*, Ethel Correa y Maria Elisa Velazquez comp, 39-63. México: INAH.

Ngou-Mvé, Nicolas (2008). *Combats et victoires des esclaves bantú au Mexique (XVIe-XVIIe siècles)*. Libreville: Edicera.

N'nah Metegue, Nicolas (1994). *Histoire de la formation du peuple gabonais et de sa lutte contre la domination coloniale (1839-1960)*. Thèse de doctorat. Histoire. Université Panthéon Sorbonne Paris.

O'gorman, Edmundo (1977). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ondo, Placide (2006). « Rhétorique et pratique du terrain. Récit des conditions d'enquête à Libreville au Gabon », *Cahiers d'études africaines*, 3 (183), p. 597-614.

Ortega, Julio (2008). « Introducción. Posteoría y estudios trasatlánticos », In, Ortega, Julio y Celia del Palacio, eds. *México Transatlántico*. México: Universidad de Guadalajara / Fondo de Cultura Económica, pp.9-24.

Palmer, Colin (1976). *Slaves of the white god: Blacks in Mexico. 1570-1650*. London: Harvard University Press.

Reynard, Robert (1955). « Recherches sur la présence portugaise au Gabon », In, *Bulletin hispanique*, 57 (4), pp. 415-416.

Ribeiro, Gustavo Lins et Escobar, Arturo (2008). "Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder", In, *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*, Ribeiro, Gustavo Lins et Escobar, Arturo (ed), pp. 11-42.

Sansone, Livio (2010). « Introduction » In Sansone, Livio, Soumoni, Elisée et Barry, Boubacar (dir), *La construction des identités noires. Entre Afrique et Amériques*. Paris: Karthala.

Sansone, Livion Soumoni, Elisée et Barry, Boubacar (2010). *La construction des identités noires. Entre Afrique et Amériques*. Paris : Karthala.

Tchak, Sami (2008). *Filles de México*. Paris: Mercure de France.

Tonda, Joseph (2005). *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique Centrale, Gabon, Congo*. Paris: Karthala.

Verdesio, Gustavo (2011). "El sentido de un océano: el estatus ontológico y epistemológico del Atlántico en el estudio del imperialismo ecológico y económico europeos", In, Ileana Rodríguez y Josebe Martínez (Eds), *Estudios transatlánticos postcoloniales. II. Mito, archivo, disciplina: cartografías culturales*, Barcelona y México: Anthropos y UAM, pp. 227-258.

Wheat, David (2011). "García Mendes Castelo Branco, Fidalgo de Angola y mercader de esclavos en Veracruz y en el Caribe a principios del siglo XVII" in Velázquez, María Elisa (coord). *Debates históricos contemporáneos: africanos y afrodescendientes en México y Centroamérica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, p. 85-107.

## CONTACTOS TRANSATLÁNTICOS: EL EXILIO ESPAÑOL Y LA CULTURA EDITORIAL EN PUERTO RICO

**Beatriz Cruz-Sotomayor**

Universidad de Turabo, Puerto Rico

Hablar de una cultura editorial en Puerto Rico supone desde el principio un gran reto. Primero, porque al darle el nombre de “cultura” estaríamos asumiendo una amplitud de la labor editorial en la isla, mientras que esta tuvo, en esencia, un desarrollo tardío y reducido —en comparación con otros países de América Latina como Argentina, Chile y México (Larraz)— que a su vez repercutió en la constitución del público lector. En segundo lugar, otro de los retos estriba en la falta de una historiografía completa del libro y la imprenta en Puerto Rico. Al aludir a la cultura editorial de la primera mitad del siglo XX, nos referimos, pues, a la exploración del desarrollo de los espacios textuales de escritura para la publicación, es decir, del ambiente editorial, constituido, en primera instancia, por la prensa periodística, y en segundo y tercer término, por las revistas y las publicaciones de libros.

De otra parte, en cuanto al exilio español en Puerto Rico, estudiosos como Matilde Albert Robatto, Consuelo Naranjo Orovio, Fernando Feliú Matilla, Luis Ferrao, María Caballero, entre otros, han establecido una nutrida bibliografía que aún sigue generando discusiones y exploraciones muy agudas —Juan Gelpí y Arcadio Díaz Quiñones, por ejemplo— sobre el desarrollo intelectual de frente a los contactos transatlánticos, el contexto caribeño y las particularidades sociales, culturales y políticas de la isla. El exilio español en Puerto Rico constituye, por lo tanto, un terreno fértil para examinar las particularidades de las dinámicas editoriales de este periodo, así como los diálogos y las paradojas que esto supuso como espacios de escritura, pero también como legitimaciones culturales de relevancia.

El concepto de “campo intelectual”, acuñado por Pierre Bourdieu en su reconocido ensayo de 1966 “Campo intelectual y proyecto creador”, nos sirve de punto de partida para esta mirada crítica a las relaciones entre la cultura editorial y el exilio español en Puerto Rico, en cuanto concibe a los intelectuales dentro de un sistema de relaciones en el que están en función una serie de condiciones o fuerzas específicas —artistas, críticos, editores, públicos— que van definiendo, por competencia o complementariedad, sus respectivas posiciones dentro del campo cultural. Las casas editoras son, para Bourdieu, “instancias de consagración y difusión cultural” y, en la medida en que se multiplican y se diferencian, el campo intelectual deviene en un campo dominado por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural (Bourdieu 11). Esta legitimación y su resonancia en los “campos de poder” o, más bien, la tríada entre cultura editorial, elite intelectual y poder político, serán clave para subrayar la relevancia de los procesos editoriales durante un momento crítico, tanto en la formación de las nociones de identidad en la isla, como en las reformulaciones políticas, sociales y culturales de España.

Como colonia española a lo largo de poco más de cuatrocientos años, los contactos culturales entre España y Puerto Rico —aunque bajo el sello de la dominación colonial— fueron evidentes en ambas direcciones. Específicamente, el siglo XIX fue un periodo importante en la formación de intelectuales puertorriqueños en España y en el resto de Europa, así como en el empuje del desarrollo cultural y académico en la isla a partir de la fundación de diversas instituciones<sup>1</sup>. Entre estas, la llegada de la imprenta en 1806 será un elemento central para el quehacer intelectual, pues nace así el periodismo y la literatura impresa en suelo puertorriqueño.

*La Gaceta de Puerto Rico*, bajo la dirección del poeta español Juan Rodríguez Calderón y como órgano oficial del gobierno español, será la primera publicación periódica impresa en la isla. El capitán general Toribio Montes fue quien ordenó la instalación de la imprenta en la Capitanía General en el Viejo San Juan. A partir de ese momento circularán otros periódicos de corta vida como por ejemplo el *Diario Económico de Puerto Rico* (1814-1815), *El Cigarrón* (1814), *El Investigador* (1820-1822), *El Eco* (1822-1823), *Diario Liberal* (1821-1822) y otros de esta primera etapa de libertad de prensa generada por los periodos constitucionales españoles. Estas imprentas pertenecían al gobierno español y en su mayoría estaban ubicadas en el Viejo San Juan, pero de todos modos censuraban algunos de los artículos. No es hasta 1839 que se comienza una segunda época en la que se destaca el *Boletín Instructivo y Mercantil de Puerto Rico*, de la imprenta de Florentino Gimbernau y Santiago Dalmau, quienes diversificaron sus ofrecimientos para la impresión de revistas, antologías<sup>2</sup>

y otros trabajos gráficos (Jiménez Benítez).

Así, pues, da inicio un proceso de creación de publicaciones y de proliferación de impresores y editores, no ya solo españoles —como el periodista y escritor Ignacio Guasp y otros—, sino puertorriqueños, como, por ejemplo, José Julián Acosta, fundador del periódico liberal *El Progreso* (1870-1874). La dimensión de algunas de estas publicaciones, como lo fue la revista *La Azucena* (fundada en 1870 por Alejandro Tapia y Rivera), el periódico *El Buscapié* (fundado en 1877 por Manuel Fernández Juncos), la *Revista Puertorriqueña* (fundada en 1887 también por Fernández Juncos) y la *Revista Blanca* (fundada en 1896 y dirigida por José González Quiara), incluso crece ante la incorporación de traducciones al español de los clásicos literarios internacionales, así como por la colaboración de escritores, críticos y corresponsales en el extranjero. Se dio así un proyecto editorial que puso de manifiesto el quehacer intelectual puertorriqueño y a la vez le dio cabida al exterior.

La segunda época de la *Revista del Ateneo* (1905), el *Puerto Rico Ilustrado* (1910-1952) y *La Revista de las Antillas* (1913-1914) fueron varias de las revistas más importantes de los inicios del siglo XX, sobre todo por su valor como espacios de expresión creativa y sólido desarrollo literario de los escritores locales, pero también para la afirmación cultural puertorriqueña de cara a las incertidumbres de un periodo de transición hondamente marcado por la americanización.

Es importante destacar, de otra parte, que para comienzos del XX se funda en San Juan un capítulo de la Liga de Republicanos Españoles, colectivo que había originado un grupo de inmigrantes españoles en Buenos Aires en 1903. Será el periodista mallorquín Sebastián Dalmau Canet quien tomará la iniciativa en Puerto Rico y quien establecerá la divulgación de sus principios republicanos a través de la prensa del país, hasta que finalmente, un año después, funda el periódico *La República Española*, que sirvió de órgano oficial de los ideales republicanos en la isla a lo largo de cinco años. Se establecía así un desarrollo articulado del republicanismo en suelo puertorriqueño no sin encendidas polémicas por parte de los grupos que apoyaban la monarquía española e incluso otras facciones dentro del republicanismo español (Pérez 65-66).

Aunque carecemos de todos los datos necesarios para entender a profundidad el desarrollo de la imprenta en Puerto Rico, a saber: nombres y procedencias de los impresores, localización de las imprentas, mecanismos de producción editorial y distribución internacional, etc. —trabajo de investigación que está por hacerse—, este panorama inicial nos sirve de base para poder visualizar, desde la distancia histórica, las dinámicas del ambiente editorial del siglo XX y las interacciones transatlánticas de cara a la antigua metrópoli española, a la nueva subordinación colonial a los Estados Unidos a raíz de la Guerra Hispanoamericana en 1898, a

la Guerra Civil española, la II Guerra Mundial y a los avatares de un extenso periodo de tensiones a ambos lados del Atlántico.

La fundación de la Universidad de Puerto Rico en 1903 será fundamental para los intelectuales puertorriqueños y, además, se convertirá en el espacio institucional para la acogida de intelectuales europeos, sobre todo españoles. La “amistad triangular”, según el historiador norteamericano William Shepherd llamó a la relación tripartita entre España, Hispanoamérica y los Estados Unidos en su polémico artículo que abre el primer número de la *Revista de Estudios Hispánicos* de la Universidad de Puerto Rico en el 1928, tomaba especial relevancia en la isla por tratarse de una colonia norteamericana con contactos muy directos con la academia estadounidense y con el emergente ambiente cultural hispánico, sobre todo en la ciudad de Nueva York. Basta citar las palabras con las que Shepherd, catedrático de Historia de la Universidad de Columbia en Nueva York, abre su ensayo:

Agradezco muy sinceramente la honra que ha tenido a bien conferirme la redacción de la *Revista de Estudios Hispánicos*, al haberme proporcionado a mí, un historiador, la grata oportunidad de exponer ciertos pensamientos míos acerca de las relaciones que deberían prevalecer entre los pueblos de España, Hispanoamérica y los Estados Unidos. Felicito calurosamente también a la Universidad de Puerto Rico, centro docente de alto prestigio a la vez que verdadero eslabón espiritual que enlaza en dichosos vínculos de amistad a los intelectuales de las tres regiones de nuestro interés común, por su noble empeño al haber prestado apoyo tan eficaz a ese nuevo mensajero de colaboración académica. (1)

Con fuertes visos de un panamericanismo utópico de arraigo norteamericano, este es un excelente ejemplo de la formación y legitimación de ideas muy controvertibles que irán tomando forma a lo largo del siglo XX desde espacios culturales de poder como lo eran, es este caso, la Universidad de Columbia en Nueva York, la Junta de Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico. Bajo la dirección del salmantino Federico de Onís, fundador también del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en 1927, y con el aval del rector del recinto de Río Piedras de la misma Universidad en aquel momento, el norteamericano Thomas Benner, será, pues, la *Revista de Estudios Hispánicos* una de las plataformas para la afirmación de estas complejas redes intelectuales y de sus políticas, sumamente contradictorias y polémicas.

En el epistolario de Onís, nos damos con una carta que le escribe Américo Castro desde Madrid en abril de 1928 y en la que le expresa su opinión en cuanto a la nueva *Revista de Estudios Hispánicos*:



Estoy en gran falta contigo no habiéndote dicho nada sobre la magnífica *Revista de Estudios Hispánicos*. Causa impresión excelente, y lo único que siento es no poder incluir en esta carta un artículo. Pero ese artículo se hará, y sobre todo haré reseñas de libros americanos, que no puedo colocar en la RFE [Revista de Filología Española] por no ser propios; de esta manera cumpliré además con algunas personas con quienes nos conviene quedar bien. (...) [Luis] Olariaga, con poca oportunidad, publicó un folletón en *El Sol*, metiéndose con el artículo de Shepherd... Ha habido periódicos portugueses que también han dicho cosas, porque en esa "amizade triangular" se prescinde de Portugal y Brasil. He estado ahora dos días en Lisboa, y me enteré de eso... A la *Revista* nueva le convendría armar un poco de cisco, para que empezara la gente a leerla, fuera de los profesionales del hispanismo yanqui. Para la propaganda no viene mal lo de Olariaga y lo de Portugal. Hay tanta revista ñoña sobre política internacional y sobre hispanoamericanismo, cuyo estante es el cesto de los papeles, que en cuanto salga una publicación como esta, técnica y a la vez viva... habrá de alcanzar mucha difusión. Durante mi estancia ahí, [Puerto Rico] podré sin duda contribuir con artículos o notas. (Albert 130-131)

La revista hace así su entrada en el mundo intelectual iberoamericano y norteamericano. Aunque, en su respuesta, Onís expresa su satisfacción ante la acogida que ha tenido la revista "en todas partes, especialmente en Hispanoamérica" (Albert 132), al mismo tiempo expresa su preocupación por la posibilidad de la falta de apoyo por parte de colaboradores desde España, pues predominaba una perspectiva muy matizada por la academia norteamericana. Esto es evidente con tan solo echarle un vistazo a los índices de los ocho números que se lograron publicar en su primera época<sup>3</sup>.

En el intento por llevar a cabo su proyecto cultural, y más allá de las implicaciones que supuso su perspectiva panamericanista e hispanista, Federico de Onís, desde su movilización entre la Universidad de Columbia y la de Puerto Rico, fomentó ampliamente la visita, la acogida y la actividad editorial de sus colegas españoles en Hispanoamérica y en los Estados Unidos antes, durante y después de la Guerra Civil. Entre otras cosas, como editor general de la serie *Spanish Contemporary Texts* de la editorial norteamericana Heath & Company, desde el 1920, Onís logró publicar varias obras literarias de escritores españoles. El epistolario de Onís es un registro perfecto para constatar la complejidad de estas gestiones editoriales y todas las dificultades, pero también los beneficios, que acarrearba la movilización y la participación de los españoles en la vida cultural y académica en América. Valga rescatar lo que le expresa Américo Castro a Onís en una carta que le envía desde Madrid en 1928:

“Los artículos para América me hacen trabajar demasiado y, aunque pagan bien, el periodismo es la filoxera del intelectual” (Albert 131).

Intelectuales y artistas como Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Claudio Sánchez Albornoz, Fernando de los Ríos, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Zenobia Camprubí, Ricardo Gullón, Pedro Salinas, María Zambrano, Pablo Casals, Guillermo de Torre, Francisco “Compostela” Vázquez, Francisco Ayala, Alfredo Matilla, y muchos otros, cruzaron el Atlántico bajo circunstancias, momentos y consecuencias muy diversas. Pero tuvieron en común la continuidad de sus labores intelectuales en suelo americano, algunos de estos en y desde Puerto Rico.

También fue clave para este grupo la continuidad en la formación académica de estudiantes puertorriqueños en España y en los Estados Unidos, jóvenes que eventualmente regresaron a la Universidad de Puerto Rico, ocuparon puestos directivos y colaboraron en el contacto intelectual transatlántico desde la academia y desde nuevos espacios de escritura. Uno de estos puertorriqueños fue Antonio S. Pedreira, sucesor de Onís en la dirección del Departamento de Estudios Hispánicos, fundador de la revista *Índice* en 1929 y uno de los escritores más influyentes de la generación del treinta y las posteriores, sobre todo por su ensayo historiográfico *Insularismo*. En *Índice*, junto a Samuel R. Quiñones, Alfredo Collado Martell y Vicente Géigel Polanco, su propósito fue, de una parte, recoger las tendencias de la literatura puertorriqueña en aquellos momentos, y de otra, proporcionarle un espacio a la literatura extranjera. En sus esfuerzos “antinsularistas”, y en un periodo de definición y crisis de identidad, en sus páginas vemos una vasta colaboración por parte de los escritores y escritoras puertorriqueñas, pero también de varios intelectuales españoles e hispanoamericanos; el número 5 de la revista se le dedicó incluso al ideólogo español Fernando de los Ríos. Esta tuvo una amplia acogida en los círculos intelectuales hispanoamericanos y españoles. Se trató de una revista que intentó definir al “ser puertorriqueño” al cuestionar desde su segundo número la famosa encuesta “¿Qué somos? y ¿cómo somos”. Esta pertenecía al campo intelectual académico, es decir, a una élite ligada a la universidad y aún con fuertes vínculos con las ideologías hispanófilas, e incluso panamericanistas —aunque con indicios de un distanciamiento—, de su maestro Federico de Onís (ver Gelpí y Rivera). Serán, sin embargo, estas posturas —moderadas y de centro— las que imperarán en el proyecto académico de la Universidad de Puerto Rico a lo largo de las décadas siguientes —en especial bajo la tutela del rector Jaime Benítez, como veremos más adelante—, y en el proyecto político de mayor acogida en la isla años después con la fundación del Partido Popular Democrático y la creación del Estado Libre Asociado en la década del cincuenta. Pero esto no se dará sin importantes fricciones, dentro y fuera del contexto universitario, con los grupos nacionalistas

que intentarán, no sin otras tensiones internas, establecer una identidad puertorriqueña propia, basada en el antiimperialismo norteamericano, el rechazo a la hispanofilia militante de filo elitista, y en la recuperación de la dimensión caribeña, autóctona e independentista.

No obstante, la Universidad de Puerto Rico venía ya robusteciéndose como eje de la divulgación intelectual a partir del Comité de Publicaciones constituido en el 1932 por el rector Carlos Chardón, desde donde se publica la *Bibliografía puertorriqueña (1493-1930)* de Pedreira con el aval editorial de la universidad del estado, pero bajo el sello de la Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando en Madrid. Es en 1943 que el joven puertorriqueño educado en los Estados Unidos, Jaime Benítez Rexach, recién nombrado rector de la Universidad de Puerto Rico, establece una Junta Editora con el propósito de publicar textos que promovieran el desarrollo de la cultura puertorriqueña y de fomentar el intercambio de publicaciones con instituciones del exterior. No sin serias implicaciones y contradicciones, la perspectiva “universalista” —pero en el fondo claramente occidentalista— del rector Benítez, inspirada a su vez en la *Misión de la universidad* de Ortega y Gasset, propició una enorme acogida al exilio español de posguerra y tuvo, más allá de sus polémicas políticas de represión de las posturas nacionalistas universitarias, una indudable repercusión en la producción editorial. De inmediato, ve la luz *Aprecio y defensa del lenguaje*, de Pedro Salinas, quien se desempeñaba como profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico, a instancias de Benítez, durante ese periodo. Poco después, ya bajo el sello oficial de la instituida Editorial Universitaria en 1947, se publican otros títulos de autores españoles en el exilio, como *Don Quijote y los libros*, del valenciano Vicente Lloréns, *El español en Puerto Rico*, del lingüista albacetense Tomás Navarro Tomás, y *La invención del Quijote*, del escritor y crítico granadino Francisco Ayala, entre otros. A su llegada a Puerto Rico en 1949, este último asume la dirección de la Editorial Universitaria y funda, en colaboración con Benítez, la revista *La Torre*, adscrita a la editorial. Desde allí se suscitó, durante los años subsiguientes, una contundente aportación de ensayos críticos y académicos por parte de intelectuales españoles en el exilio e incluso desde la península. Ricardo Gullón, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Américo Castro, Julián Marías, Aurora de Albornoz, María Zambrano, Jorge Enjuto, Guillermo de Torre y muchos otros plasmaron sus escritos en ese espacio de escritura en el contexto universitario puertorriqueño. En 1953, *La Torre* fue, además, escenario de una polémica de tono político-intelectual entre el escritor Guillermo de Torre y el militante falangista en aquel momento José Luis Aranguren. En un ensayo titulado “Hacia una reconquista de la libertad intelectual” (*La Torre* 3, julio-septiembre 1953), Guillermo de Torre critica la censura franquista y la intromisión del nacional catolicismo en la vida cultural,

y en el próximo número publican, en la misma revista, la respuesta de Aranguren, bajo el título “La condición de la vida intelectual en la España de hoy” (*La Torre* 4, octubre-diciembre 1953) (Rodríguez Puértolas 851-2). Habría que explorar más a fondo las opiniones que se suscitaron a raíz de ambas perspectivas y su coexistencia en las páginas de la misma revista académica<sup>4</sup>.

Pero no podemos olvidar otra revista que, desde posturas más enfocadas en la afirmación de una identidad nacional puertorriqueña y en oposición a las estructuras jerárquicas eurocéntricas del liderato universitario de Benítez, fue también clave para la acogida de exiliados, sobre todo por su carácter fundamentalmente literario, el cual le proveyó un espacio central a la expresión literaria creativa. Nos referimos a la revista *Asomante*, la revista literaria de mayor relevancia en Puerto Rico durante las décadas del cincuenta y sesenta. Esta nació en 1938 desde la Asociación de Mujeres Graduadas de la Universidad de Puerto Rico, bajo la dirección de la crítica literaria Margot Arce. Varios años después, con Nilita Vientós a la cabeza, se convirtió en *Asomante*, nombre sugerido por Pedro Salinas, constante colaborador en la revista desde su primer número en 1945. Mientras la revista les dio cabida a los más importantes escritores puertorriqueños de la época, también abrió el espacio literario a poetas, ensayistas, cuentistas y dramaturgos hispanoamericanos y españoles. Entre estos últimos encontramos textos literarios de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Ricardo Gullón —quien estaba a cargo de una columna fija sobre el devenir cultural en España—, Segundo Serrano Poncela, Joaquín Casaldueiro, Guillermo de Torre, Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Gabriel Celaya, Francisco Ayala, José Luis Cano y María Zambrano, entre muchos otros. *Asomante* también produjo una serie de libros bajo el sello editorial Ediciones Asomante, desde donde vio la luz el libro de la asturiana Aurora de Albornoz, *Poesías de guerra de Antonio Machado*, entre otros. La Imprenta Venezuela en la calle Cristo 250 del Viejo San Juan, así como los Talleres de la Casa Baldrich en Hato Rey, y los Talleres Gráficos Interamericanos en San Juan estuvieron a cargo de la impresión de la revista y sus publicaciones durante años. La Imprenta Venezuela, en particular, jugó un importante papel en la labor de impresión en la isla desde la década del treinta, e incluyó, entre otros, el libro de Aurora de Albornoz, *Prosas de París* (1959).

Los otros espacios editoriales y culturales en Puerto Rico, fuera del contexto universitario, estaban mediados por las diversas posturas de los grupos de origen, pero en general primaron, a partir de la década del treinta, los propósitos de reafirmación nacional a partir de la cultura y todas las tendencias que esto supuso.

Instituciones como el Ateneo Puertorriqueño y el Instituto de Cultura Puertorriqueña, por ejemplo, así como sus respectivas publicaciones,

se movieron, desde posturas moderadas, en esta dirección y también mostraron su acogida a los intelectuales republicanos exiliados en Puerto Rico. Aun así, el impacto de estos y su participación en los contextos extrauniversitarios fue mucho menor. En cambio, las asociaciones españolas de impacto cultural en la isla—el Casino Español de San Juan, la Casa de España en Puerto Rico, y la Sociedad Española del Auxilio Mutuo y Beneficencia, entre otras—, que en un inicio habían apoyado la República Española, y que se habían dado a sentir públicamente en la prensa del país, asumieron posturas en apoyo al régimen franquista-fascista y de rechazo hacia los grupos republicanos a partir del 1936. Según lo han visto Jaime Pérez y Luis Alberto Lugo, la alianza de estas asociaciones con el régimen de Franco se basó en una intensa propaganda política que inició en América un hispanismo de corte franquista caracterizado por la concepción de una España homogénea, fascista, católica y, en un principio, antinorteamericanista, que, no solo generó un clima de tensiones de cara a la llegada de los exiliados republicanos, sino que permeó en la perspectiva de algunos puertorriqueños. En 1938, por ejemplo, el puertorriqueño Alfonso Lastra Charriez defendía la causa franquista en su libro *Los ojos de mi pluma en la Guerra Civil* (Lugo y Pérez 58-65), mientras que ya en 1937 había salido el primer número de la revista *Avance*, órgano oficial de la Falange Española Tradicionalista en la isla, de amplio contenido propagandístico en el que incluso figuraron artículos de colaboradores puertorriqueños y una gran cantidad de anunciantes que pertenecían a los comercios de las familias más adineradas e influyentes de la isla<sup>5</sup>.

De otra parte, según ha demostrado Luis A. Ferrao, el descontento con la manipulación de la información periodística que se publicaba en la isla sobre el conflicto bélico español, generó, por parte de un sector de la intelectualidad puertorriqueña y simpatizantes del Frente Popular español, la publicación, en 1936, de la revista *Verdades* —de tono intelectual y con una gran acogida hasta su último número un año después—, y el semanario *Alerta*, en 1937, que contenía colaboraciones de escritores puertorriqueños y reproducciones de publicaciones republicanas del exterior como *Mono Azul* y *Hora de España*, así como de notables escritores españoles.

Por último, valga señalar que los periódicos y revistas de corte político-partidista, hicieron sentir sus posturas, tanto a favor como en contra, del grupo de exiliados y la política española. Los periódicos *El Nacionalista de Puerto Rico*, fundado y dirigido por el escritor y activista nacionalista puertorriqueño Juan Antonio Corretjer, y *La Palabra*, también de corte político nacionalista, simpatizaron con los grupos republicanos de izquierda mientras además reafirmaron el hispanismo puertorriqueño, sobre todo en rechazo a lo norteamericano. Será crucial, además, el semanario *Pueblos Hispanos*, fundado en Nueva York cerca

de 1940 bajo la dirección también de Corretjer. Allí se pusieron de manifiesto contundentes posturas en apoyo a la independencia de Puerto Rico, la unidad sindical en América, los derechos de los hispanos en Estados Unidos y la lucha antifranquista (Ayala y Bernabe 212-214). En efecto, es importante destacar que los grupos franquistas simpatizaron inicialmente con los nacionalistas puertorriqueños por sus posturas en contra del dominio de los Estados Unidos, pero de inmediato se irán alejando por abismales diferencias ideológicas.

Al recorrer someramente el devenir editorial de la isla de Puerto Rico de cara al exilio español del siglo XX, advertimos, pues, el papel definitivo y definidor que jugó la institución universitaria del estado y su contacto con una red de relaciones, también extrauniversitarias, durante periodos de profundas transiciones. Este diálogo plurivalente, pero altamente potenciado por la legitimación del espacio universitario y las instancias culturales de las publicaciones, fue, en fin, un catalítico para el cuestionamiento, la formación —y deformación— de una identidad que aún hay que seguir mirando de cerca.

## NOTAS

1 Esto último se debió, en parte, a la creación en Puerto Rico de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1813, al establecimiento del programa oficial de enseñanza primaria, la creación de la Biblioteca Insular (1831), la fundación del Seminario Conciliar de San Ildefonso en 1832, y otras instituciones que aportaron al avance de los intereses intelectuales y culturales en Puerto Rico. (González López).

2 Las antologías tienen suma importancia en la formación de la bibliografía literaria puertorriqueña, pues fueron las primeras publicaciones en las que se concibió un corpus creativo de carácter literario. Estas primeras antologías fueron: *Aguinaldo Puertorriqueño* (comp. por Ignacio Guasp, en la Imprenta de Gimbernat y Dalmau en San Juan, 1843); *Álbum Puertorriqueño* (publicado en Barcelona por cinco estudiantes puertorriqueños de la Universidad de Barcelona, 1844); *Aguinaldo Puertorriqueño* (comp. por Ignacio Guasp, en la Imprenta de Guasp, San Juan, 1846); *El Cancionero de Borinquen* (Imprenta de Martín Carlé, Barcelona, 1846) (Jiménez Benítez).

3 En el artículo “Las primeras dos décadas del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico: ensayo de historia intelectual”, Juan Gelpí y Laura Rivera Díaz subrayan la fuerte influencia de la academia norteamericana y de las posturas de Federico de Onís al respecto en los inicios del departamento y de la revista de Estudios Hispánicos.

4 En el 2009, bajo la dirección de Edgardo Rodríguez Juliá, la revista *La Torre* les dedica un número a las relaciones transatlánticas entre intelectuales de Europa y Las Antillas. Se pone de manifiesto allí la intensidad de una compleja relación en dos o más direcciones.



5 Algunas de estas fueron los Serrallés de Ponce (Ron Don Q), los Fonalledas (vaquerías), los Abarca (Fundición Abarca), Romualdo Real (antiguo dueño de *El Mundo*) y los ganaderos Manuel González, padre e hijo. El último número de la revista *Avance* salió en diciembre de 1939 (Ferrao 8 y 77).

### OBRAS CITADAS

Albert Robatto, Matilde. *Federico de Onís: cartas con el exilio*. Edición anotada. A Coruña: Ediciós do Castro, 2003.

Ayala, César J. y Rafael Bernabe. *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*. Trad. de Aurora Lauzardo. San Juan: Ediciones Callejón, 2011.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor, 2002.

Caballero Wangüemert, María. *El Caribe en la encrucijada*. Madrid / San Juan: Iberoamericana Vervuert / Ediciones Callejón, 2014.

Ferrao, Luis A. *Puertorriqueños en la Guerra Civil Española. Prensa y testimonios, 1936-1939*. San Juan: La Editorial de la U. de Puerto Rico, 2009.

Gelpí, Juan y Laura Rivera Díaz. "Las primeras dos décadas del departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico: ensayo de historia intelectual". En: Naranjo, Luque y Puig-Samper, *Los lazos...* 191-235.

González López, Libia. "Sociedad y cultura: espacios de tertulia, creación y ambiente intelectual en Puerto Rico 1900-1950". En: Naranjo, Luque y Albert, *El eterno...* 17-40.

Jiménez Benítez, Adolfo. *Historia de la literatura puertorriqueña a través de sus revistas y periódicos (1806-2012)*. San Juan: Casa de los Poetas Editores, 2012.

Larraz, Fernando. *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.

Lugo Amador, Luis A. y Jaime M. Pérez Rivera. "La Guerra Civil, los exiliados republicanos españoles y la reconceptualización de lo 'español' en Puerto Rico: los casos de la ciudadanía y del asociacionismo (1930-50)". En: Naranjo, Luque y Albert, *El eterno retorno...* 41-66.

Naranjo Orovio, Consuelo, María Dolores Luque y Matilde Albert Robatto, coords. *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2011.

\_\_\_\_\_, María Dolores Luque y Miguel Ángel Puig-Samper, eds. *Los lazos de la cultura: el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*. Madrid / Río Piedras: Instituto de Historia, CSIC / Centro de Investigaciones Históricas, U. de Puerto Rico, 2002.

Pérez Rivera, Jaime M. "El papel de las asociaciones españolas en el fomento de las relaciones culturales entre España y Puerto Rico, 1898-1929". En: Naranjo, Luque y Puig-Samper, *Los lazos...* 49-91.

Rodríguez Puértolas, Julio. *Historia de la literatura fascista española II*. Madrid: Akal, 2008.

Shepherd, William R. "Hacia la amistad triangular". *Revista de Estudios Hispánicos* 1.1 (enero – marzo 1928): 1-17.

## **CULTURAL BORDER CROSSING: THE TRANSLATION OF GERMAN LITERATURE IN COLOMBIA**

**Kathrin Seidl**  
Brandeis University

The German essayist Ernesto Volkening arrived in Colombia in 1934 after fleeing Germany for fear of political persecution under the Nazis. He was then an unknown twenty-six-year-old law school graduate, penniless, with a lazy eye and a notorious preference for mice-grey blazers. This essay examines how Volkening, as a literary critic, humanist, and philosopher, transferred, translated, and inscribed his culture of origin into Colombia's literary landscape, and it evaluates also the ensuing hybridization of the subjects of his writing. More than making German literature "Colombian" (as has been claimed), I argue, Volkening was engaged in conceptualizing a positively framed German cultural identity in the decades after the Second World War and the Shoah.<sup>1</sup> This was a task intrinsically linked to his experience in exile. Living as an exiled writer in his new, adoptive home in Bogotá necessitated daily acts of cultural and linguistic self-translation and promoted a hyper-attentive attitude towards his cultural belongings. Volkening's work reflects these conditions in form of a continuous striving for what he considered the adequate representation of his culture of origin, of characteristic figures of thought, and of cultural references in a new interpretative framework and notably in a new language, in Spanish. Over the course of four decades, Volkening's essays display hybridization and acculturation processes, and suggest an incremental change in the manner in which he portrayed German literature to his audience.<sup>2</sup> Choices regarding the mode of representation, in- and exclusions of historical perspectives, the introduction of German phrases into texts written in Spanish all added new layers of meaning and bespeak the malleable and hybrid nature

of their subject. A prolific writer and astute thinker Volkening gained lasting influence as a cultural spokesperson and shaped the image of German literature held by scholars, writers, intellectuals, and other groups of Colombia's educated middle-class. His work showcases as no other the dissemination and representation of German literature in Colombia during the twentieth century.<sup>3</sup>

Let me point out key steps in Volkening's personal formation and professional career to derive from there an understanding of the scope of his work and of the nature of the image of German culture that Volkening propagated.

Born in Antwerp in 1908 as the son of German parents, Volkening spent his childhood in a vibrant cosmopolitan and multi-lingual place.<sup>4</sup> Leaving Antwerp during the turmoil of the First World War, he lived from 1916 on in different German cities including Worms, Hamburg, Frankfurt, Berlin and Erlangen, which brought him into close contact with the German national narrative and shaped his view of German history and identity decisively. Volkening witnessed in these cities in the late 1920s and early 1930s rampaging anti-Semitism and street violence, Hitler's accession to power, and in 1933 public book-burnings that palpably marked the finality of the political sea change from the democracy of the Weimar Republic to a totalitarian terror regime under the Nazis. A self-identified Marxist and a prospective lawyer, he found himself soon "with one foot on the threshold of the concentration camp and the other beyond the border," as Volkening put it in hindsight.<sup>5</sup> Following a penchant for South America that his father had instilled in him since his childhood, he decided in 1934 to immigrate to Colombia. There he kept his head over water with meager incomes as a private secretary, luckless business man, translator, and as editor of different magazines. Despite economic difficulties, Volkening embraced his new life and put great effort into perfecting his Spanish. Seemingly out of a desire to alleviate the disruptive impact of exile, which can be regarded an "existential caesura,"<sup>6</sup> and to emphasize the continuities between his past life in Europe and his existence in Bogotá, he began to write. Since the year of his emigration, 1934, Volkening dealt in aphorisms, sketches, and essays with the literature and culture of his place of origin, and engaged in a narrative discourse about *Heimat* (home), national belonging,<sup>7</sup> and cultural identity.<sup>8</sup>

Making inroads into the circles of Bogotá's writers and intellectuals, Volkening published in the cultural magazine *Vida* in 1947 his first Spanish-language essay on invitation of his friend Álvaro Mutis.<sup>9</sup> From then on, Volkening continued publishing in local literary and cultural magazines,<sup>10</sup> and came to host in the 1950s and '60s a weekly radio show on film at the station Radiodifusora Nacional de Colombia.<sup>11</sup>

Most decisive for his unique role and widespread influence as a cultural mediator was his collaboration with the magazine *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, which he started in 1962.<sup>12</sup> Volkening published more than hundred essays and sixty-one translations of German prose and poetry in *Eco* and was the magazine's most prolific contributor throughout the twenty-four years of its existence. Another immigrant, the German art and book dealer Karl Buchholz had founded *Eco* in Bogotá in 1960.<sup>13</sup> The magazine intended, in the words of the long-term editor Juan Gustavo Cobo Borda,<sup>14</sup> "to introduce these German language writers and thinkers who could expect to be met with interest in the Spanish-speaking world and whose texts were then in [Spanish] not at all, or only under difficulties, available."<sup>15</sup> Since a considerable part of each issue of *Eco* consisted actually of "echoes" in the form of translations of critical essays and short literary works written originally in German (i.e. of texts that editors considered, not un-problematically so, most constitutive of Western culture),<sup>16</sup> Volkening's many original contributions are particularly significant.

*Eco* was distributed all over Colombia as well as in most Spanish-speaking countries of South America,<sup>17</sup> and Volkening reached a larger audience than ever before in his life. He published in *Eco* essays on canonized figures such as Hölderlin, and Goethe,<sup>18</sup> but also on writers who were nearly unknown outside of Germany such as Karoline von Günderrode, Robert Walser, and Marie Luise Kaschnitz.<sup>19</sup> Volkening discussed historical events, art, philosophy, and psychoanalysis as essays on Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, and Ernst Bloch, exemplify; he further demonstrated an ongoing interest in the work of other exiles, however, notably not in the work of writers who had escaped, like he did, from the Nazis.<sup>20</sup> <sup>21</sup> In the early 1970s,<sup>22</sup> Volkening was appointed the position of editor of *Eco*, which gave him extra latitude to shape the magazine as a whole. He began to regularly accompany his essays featuring the work of a German author with translations of an excerpt of her or his writings. These samples were often his audience's only firsthand encounter with literature that was otherwise not available in translation.

Colombian audiences embraced European literature. German literature in particular had been enjoying steady interest in educated circles from about 1890 onwards.<sup>23</sup> And yet, when compared with the situation of German exiles and literary critics in Buenos Aires, Rio, México City or New York, Volkening worked in Bogotá in relative isolation.<sup>24</sup> He nevertheless stayed astonishingly well-informed and reacted with acute discernment to developments in the literary scene in Germany. Volkening inscribed through his work new linguistic and cultural references into the receiving literary discourse by using distinct

German expressions and figures of thought as analytical tools (an example would be using the German verb “verstehen” [to understand] to decode a text by Kafka, or to incorporate untranslated quotes by Goethe, the German “Dichterstürst”—the Prince among all Poets—into his writing).<sup>25</sup> Volkering transferred the subjects of his writing not only across linguistic, cultural, and geographic distances, but also often across considerable temporal divides. Making the exchange relevant to his audience, finding points of reference to the present and the local was imperative. Resonating with transnational trends, Volkering wrote early about authors who became cult figures of German feminism such as Ingeborg Bachmann and the rediscovered Karoline von Günderode. He also wrote about authors, for instance, after they came into the limelight for receiving a major award, or for a jubilee. However, Volkering kept a conspicuous distance from popular writers who were actively engaged in the politics of the day and in *Vergangenheitsbewältigung*, the coming to terms with the Shoah and the Third Reich. He completely forewent, among others, Günter Grass, Peter Weiss, or Rolf Hochhuth who dealt explicitly with those most decisive events for contemporary German history, politics, and national identity,<sup>26</sup> and he did not discuss literature written in NS-exile, such as for instance influential works by Anna Seghers and Bertolt Brecht. The questions these authors pursued in their writing were not only essential to an understanding of the public discourse of these years in Germany, but their focus on social dynamics, ethics, justice, and human rights might also have resonated eerily in a society beset with civil war and brutal violence, and thus lend themselves to cutting edge critical inquiries.

Yet, Volkering did not derive the converging points between the culture of origin and the target culture from literature’s capacity to comment on specific historical events, nor from literature’s role as a means for social and political activism. Instead, he focused on literature’s capacity to serve as a carrier of knowledge about life and conviviality,<sup>27</sup> on literature as an experimental playground and means of learning about different life designs, value systems, and ways of thinking.<sup>28</sup> Many writers he featured belonged to the Romantic era, or more generally to the time before the First World War. While far from portraying them as harmonious, idealized figures, he located in them echoes of an ideal world that had become painfully inaccessible after the catastrophes of the twentieth century. Volkering used these writers to create an image of German culture in which ethics and aesthetics converged and could be used to get past a historical present that, saturated by violence and atrocities, seemingly denied any possibilities of positive identification.

Notably, Volkering created for his Colombian audience a double of the original subjects, which—within a new framework—acquired additional



meaning and served to paint a redemptive picture of a German national and cultural identity. Reminiscent of Freud's observations in "The Uncanny," Volkening's doubling acts were triggered by the traumatic experience of personal exile, and embedded in the catastrophic historical events of the Second World War and the Shoah. Further, they took place in a highly volatile period, amid and in the aftermath of *La Violencia* in Colombia.<sup>29</sup> Volkening engaged German literature in a narrative discourse that was both transformative and inherently extraterritorial. His extraterritorial writing as well as his existence as a person in exile were intricately linked to a space to which Volkening referred as an "intermediary realm" between Europe and South America; a space that "belonged to both worlds without being identical with either one."<sup>30</sup> According to Volkening, that space emerged out of the tension of him having left Europe without finding prior closure and of living in exile "without putting down roots" (as he said).<sup>31</sup> It turned him into a permanent cultural *Grenzgänger* (a border crosser) who enjoyed the double perspective of exile, as Michael Lützeler called it; a perspective that enabled Volkening to engage with his own culture simultaneously as an in- and outsider.<sup>32</sup> Volkening believed this condition to be the very cause for his lifelong "role as a mediator [and for his] literary activity."<sup>33</sup> Notably, he likens this ideational space in his diary to a "sixth continent," but adds a telling caveat:

[T]his immaterial thing, [this] little thing with dreamlike threads and spider webs could call itself the "sixth continent," if it would not have so [many characteristics] of an archipelago, up to the amphibian condition in which to equal parts both hemispheres participate – and the sea, friends, the sea!<sup>34</sup>

The emphasis on the amphibian state highlights the transformative power of the influence of both European and South American cultures on Volkening's intellectual work, and the resulting dynamization and instability of knowledge. The firm ground for which Western thought from Aristotle over Descartes to Kant strove became uncertain with Nietzsche, whose frequently employed sea metaphors reflect the subversive power of his philosophy. Volkening, an avid reader of Friedrich Nietzsche, evokes these references and underlines their far-reaching import in his concluding proclamation. The instability of knowledge is the basic condition of living in exile.<sup>35</sup> It arises from the encounter of two cultures, from the opening up of a second perspective, and it generates skepticism towards the meaning of one's own actions. Above passage can be read as a manifestation of an underlying awareness that Volkening's writing about culture—like the delineation of the contours of an island—amounts

to nothing but a snapshot of its subject, defined by a certain angle (time and place), a lens of investigation (in Volkening's case his humanistic world view), and a specific motivation. There is an awareness of the manipulative power of cultural representations, which inevitably become artificially constructed stills.<sup>36</sup>

Volkening's "sixth continent" provides the space for inter-cultural action to negotiate meaning and identity, which become only visible in the moment of enunciation. His "sixth continent" is the hybrid and hybridizing space where Volkening created the representations of German literature that conveyed to his Colombian readership a fairly homogeneous image of German literary culture (notably, under exclusion or with only minimal references to the most controversial and soaring themes of the time). Juan Gustavo Cobo Borda praised Volkening for having made writers such as Hugo von Hofmannsthal or Kleist virtually Colombian; thanks to Volkening's translations, Cobo Borda claims, those writers "now seem as if they were ours."<sup>37</sup> And Jorge Rufinelli writes in 1978 about two volumes of Volkening's collected essays,<sup>38</sup> that they allowed to "enjoy a universe that otherwise would have remained inaccessible [to most Colombian readers]."<sup>39</sup> Volkening accomplished this by focusing on certain above mentioned, qualities of literature,<sup>40</sup> and by writing against what he considered the capital sin of any act of cultural representation: The reduction of the subject to a phenomenon that could be deployed for nationalistic ends. For instance, he celebrated the poet Friedrich Hölderlin as one of the pillars of German cultural identity (even designing a special edition of *Eco* dedicated to Hölderlin in 1970), yet he writes that Hölderlin would have been "what Nietzsche would call a 'European incident'" – albeit "without ceasing to be German" – and he goes on to decry the attempts to turn Hölderlin into a "national, not to say provincial phenomenon, of the dimensions of an arch-German poet from the garret"<sup>41</sup> – something of which he explicitly accuses the National Socialist cultural politics and Martin Heidegger's reception of Hölderlin. Volkening disengages German writers such as Hölderlin from their national typification, and puts a resourceful twist on the concept of national belonging by using these writers—surprisingly—for a portrayal of what he understood as a genuine German cultural identity. In their hybridized form—as European figures, moreover as transnational figures transcending the confines of the Old World—Volkening uses them to depict German literary culture as cosmopolitan and inclusive; they gain their value from a hybridity that invites further intellectual engagement and contemplation of life concepts, and models of public and private interactions. In a subversive manner, Volkening redeems German culture from the harrowing shadows of the Second World War and the Shoah by returning to humanistic values and the principles of the Enlightenment.<sup>42</sup>

His essays probe a new formation of German culture after 1945 based on the convergence of ethics and aesthetics; critically engaging with literature was for Volkening a form of living and thinking ethically. Volkening ekes out a positive notion of German culture, which after its recent history of willing complicity for *völkische* and National-Socialist ends could otherwise have been considered inextinguishable. Volkening's work is not a perfect mirror of the German literary landscape at the time, of the discourses that were at the center of heated public and scholarly debate, but rather, his work contests and expands the terms and territories of what "German" as a cultural denominator might be. We certainly can reproach him for avoiding the intellectual and political confrontations his time asked for and to aid and abet instead a rather conservative notion of culture. Yet, in conclusion: Volkening's relatively self-reflexive re-articulation of his culture of origin also destabilized the notion of an essentially German national culture, and presented an indirect response to those apparently neglected questions by turning to the autarchic realm of art. Moreover, Volkening's writing draws attention to the artificiality of cultural representations and bespeaks thereby not only its translator's desires such as the need for reconstructing a home in exile, or the holding on to identity-constituting values and principles, but the intrinsic malleability and hybridity of cultures. Volkening and *Eco* as representatives of German post-war culture both display thereby a most peculiar mix of progressiveness and a highly problematic attitude with regard to their political abstinence and cultural conservatism. A conservatism that strove to forge a continuation of nineteenth century German literary culture and humanistic values to portray a "better" Germany (as was not uncommon in exile communities) and to provide through literary culture a moral compass for the present and future.

## NOTES

- 1 This may be seen not only in relation to the efforts of *Vergangenheitsbewältigung* (coming to terms with the past) in Germany, but also with early attempts, after 1945, to radically break with the past as the concept of literature of the "Hour Zero" of German culture suggests (Hans Werner Richter; Alfred Andersch; Group 47).
- 2 I am using "German" in this paper to refer to literature written in the German language, not to denote national belonging.
- 3 Regarding Ernesto Volkening's unique role as a cultural mediator between Germany and Colombia, see Nicolás Jorge Dornheim, "Die Rezeption der deutschen Literatur in Lateinamerika," in *Deutsche in Lateinamerika – Lateinamerika in Deutschland*, ed. Karl Kohut, Dietrich Briesemeister, Gustav Siebenmann (Frankfurt a. M.: Vervuert, 1996), 139-156, here: 142; and Oscar Torres Duque, "Encuentros y tradiciones de las literaturas alemana y

colombiana," in *Kolumbien: Presencias alemanas en Colombia*, ed. Giorgio Antei (Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia and Biblioteca Luis Ángel Arango, 1998), 101-119.

4 A nostalgic longing for Antwerp, which Volkening had to leave during the turmoil of World War I, and moreover for the era he associated with the city, the late Belle Époque, percolates much of Volkening's later writing.

5 Ernesto Volkening, *Los paseos de Lodovico* (Monterrey, México: Librería Cosmos, 1974), p. ix.

6 Erich Kleinschmidt, "'Sprache, die meine Wohnung war.' Exil und Sprachidee bei Peter Weiss," in *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 3. Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen*, ed. Thomas Koebner, Wulf Köpke and Joachim Radkau (Munich: Edition text + kritik, 1985), 215-224, here: 222.

7 Johann Gottfried Herder has introduced the term "die Nation" in German; he conceptualized a nation as being engendered by common language and cultural traditions, not by citizenship.

8 Volkening's early writings were mostly in German and all but a couple of them remained unpublished. German magazines of the time (which often have been rather short-lived projects as Patrick von zur Mühlen has shown) are rarely available in the Biblioteca Nacional de Colombia or, e.g., in the Biblioteca Luis Ángel Arango in Bogotá, which impedes a systematic tracing of Volkening's early work. Regarding the difficulties in establishing German magazines during the 1930s and 1940s in Colombia, and today's challenges in finding still existent records (due to the civil war and adverse conditions in various archives) see Patrick von zur Mühlen, "Exilpolitik in Kolumbien," in his *Fluchtziel Lateinamerika* (Bonn: Verlag Neue Gesellschaft, 1988): 272-275.

9 Volkening's first publication was a portrayal of Georg Büchner, an eminent German literary figure from the early nineteenth century (a choice in line with his strong predilection for writers from this period).

10 Volkening wrote for the cultural magazines *Crítica*, *Ahora*, *Revista de las Indias*, and *Testimonio*, which were all published in Bogotá. Throughout his career, he never published in strictly academic journals, although many academics would publish in non-academic outlets, so that we find, e.g., Volkening's work in *Eco* next to articles by Marta Traba.

11 Volkening worked at the radio station from 1954 to 1965 broadcasting weekly a 15-minute show called "Crítica del cine" (Criticism of cinema), which was renamed in 1957 to "El cine y sus problemas" (Cinema and its problems). Appointments at the Radiodifusora Nacional de Colombia turned frequently into steppingstones for young Colombian intellectuals towards a career as cultural spokespersons or well-known literary figures.

12 *Eco*'s editorial office and Karl Buchholz's bookstore, the *Librería Buchholz*, became a hub for the exchange of ideas and led to productive encounters among writers, artists, and intellectuals. It was there that Volkening first met Gabriel García Márquez, and forged lasting friendships with the writers Juan Gustavo

Cobo Borda, Nicolás Suescún, and the philosopher Nicolás Gómez Dávila.

13 Karl Buchholz (1901-1992) was a colorful character, highly esteemed, yet a controversial figure: He collaborated with the Nazi regime in Germany to some extent, was involved in selling so-called “degenerate art” for the regime’s financial gain to foreign collectors, and his business prospered during the Third Reich, while he also kept forbidden books in his German bookstores, hid many paintings and sculptors designated as degenerate art in the backroom of his store, and supported, e.g., Max Beckmann during his time in exile. Buchholz experienced the end of World War II in Franco’s Spain, and for not further disclosed reasons, was supposedly unable to return to Germany for a prolonged period afterwards. He reunited with his family several years later in Spain and decided in the early 1950s to establish a new enterprise in Colombia. See Godula Buchholz, *Karl Buchholz. Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert* (Köln: DuMont, 2005).

14 Juan Gustavo Cobo Borda was *Eco*’s main editor from 1973 until 1984 when the magazine was discontinued.

15 “Die Zeitschrift [...] sah es als eine ihrer Aufgaben, ‘jene deutschsprachigen Schriftsteller und Denker bekannt zu machen, die in der Spanisch sprechenden Welt auf Interesse stossen konnten und deren Texte zur damaligen Zeit in unserer Sprache [Spanisch] nur schwer oder gar nicht zu haben waren.’” Cobo Borda, “Eco 1960 – 1984, 272 Ausgaben,” in *Karl Buchholz. Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert*, Godula Buchholz, 210-213, here: 210-211.

16 *Eco*’s editors’ started off the enterprise of publishing “echoes of Western culture” based on a highly restricted understanding of what constituted the West. Initially, their definition of the West encompassed only Western Europe, while the magazine soon expanded its focus (and definition of what might count as “Western culture”) to include Latin America and larger parts of Europe, although Eastern (communist) countries remained mostly excluded. For a detailed discussion see Kate Jenckes’s essay “Heavy Beasts and the Garden of Culture: Remembering Eco: Revista de la cultura de occidente,” *CR: The New Centennial Review* 5:2 (2005): 151-169.

17 The Instituto Colombo-Áleman in Bogotá and the West German government supported *Eco* and allowed for its widespread distribution.

18 The following essays – among many others – are exemplary of Volkening’s engagement with these writers: Volkening, “Reivindicación de Johann Peter Eckermann,” *Eco* 23:136 (Aug., 1971): 337-342 (about Johann Wolfgang von Goethe’s conversations with Eckermann); and “Georg Büchner, el desconocido,” *Eco* 6:6 (Apr., 1963): 578-597. Representative of Volkening’s work and of particular import is further a special edition of *Eco* that Volkening designed in 1970 to celebrate the German poet Friedrich Hölderlin: *Eco. In Memoriam Friedrich Hölderlin. Poemas – Porsa – Ensayos* (Bogotá) 21:123-124 (Jul.-Aug., 1970).

19 Some representative examples of Volkening’s essays on Karoline von Günderrode, Robert Walser, and Marie Luise Kaschnitz and translations of their

work include: Volkening, "Muerte y supervivencia de Carolina," *Eco* 25:151 (1972): 68-78 (on Karoline von Günderrode); Volkening, "Robert Walser," *Eco* 19:112 (1969): 346-352; and Volkening, "Huyendo del tiempo irre recuperable: apuntes sobre la novelística de Peter Hartling [sic]," *Eco* 24:140 (1971): 54-89; Volkening, "Marie Luise Kaschnitz 1901-1974: final sin esperanza," *Eco* 28:170 (1974): 173-177. Marie Luise Kaschnitz: Some of her work was published already in the second issue of *Eco* in December of 1960 [Kaschnitz, "Un mediodía, a mediados de junio," unknown translator, *Eco* 2:2 (Dec. 1960): 149-157. This is the translation of her short story "Eines Mittags, Mitte Juni" (A midday, in mid-June) and not to be confused with her 1983 essay collection that carries the same title (published by Claassen in Düsseldorf)], followed by several other texts by her in translation until the mid-1970s. [Kaschnitz, "Genazzano," trans. Antonio de Zubiaurre, *Eco* 8:44 (1963): 178-179; —, "No dicho," trans. Rodolfo E. Modern, *Eco* 29:175 (1975): 75; —, "Prosa menuda," trans. Ernesto Volkening, *Eco* 28:170 (1974): 166-171; and her "Yo viví," trans. Antonio de Zubiaurre, *Eco* 5:25 (1962): 8-21]. Volkening translated only one of these texts, "Prosa menuda" (negligible prose), in 1974. However, he was the only *Eco*-translator who accompanied his translation also with an essay about Kaschnitz's life and work.

20 For example, Volkening wrote an elaborate critique of Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness*: Volkening, "Evocación de una sombra," *Eco* 6:34 (1963): 358-275. His work on Büchner and Heine are further examples of his engagement with writers who had experienced exile.

21 Besides, Volkening published in *Eco* self-reflexive, personal travel reports about his visit to Antwerp in 1968 and his search for *Heimat* (home) and during the last three years of his life (1980-1983) excerpts of his diaries written between 1953 and 1977: Volkening, "Amberes, reencuentro con una ciudad y un rostro I," *Eco* 19:110 (1969): 113-157. —, "Amberes, reencuentro con una ciudad y un rostro II," *Eco* 19:2 (1969): 234-281. Volkening, "Spengler hoy," *Eco* 36:219 (1980): 313-317. —, "De mis cuadernos I," *Eco* 36:220 (1980): 337-351. —, "De mis cuadernos II," *Eco* 36:221 (1980): 449-468. —, "Emile Verhaeren y Max Elskamp: de mis cuadernos," *Eco* 37:223 (1980): 73-82. —, "Voces alemanas," *Eco* 38:230 (1980): 113-143. —, "En causa propia I," *Eco* 38:232 (1981): 337-359. —, "Res publica," *Eco* 45:241 (1981): 61-103. —, "En causa propia II," *Eco* 48:244 (1982): 361-400. —, "Sondeos (de mis cuadernos)," *Eco* 53:262 (1983): 344-377. —, "El oficio de escribir: de mis cuadernos," *Eco* 53:264 (1983): 579-620.

22 Volkening was *Eco*'s main editor from March 1971 to December 1972.

23 From 1890 on, German literature gained in influence (substituting at the time a francophone trend in the reception of foreign literature in Colombia; see Dornheim 141. Compare also Volkening's judgment of the reception of German literature in the country (in 1966): "One may say without exaggerations, that from the existential philosophy of Heidegger's or Sartre's kind to the revival of Kafka, from the latest variations of abstract painting to the newest tendencies in cinematography, and from Ionesco's and Beckett's plays to the *roman-vérité*, there is no movement nor event in Europe's arts and literatures that had not been caught on the fly, been passionately discussed and taken apart to its pure



bones in the intellectual circles of the country." | "[S]e puede decir sin caer en exageraciones, que de la filosofía existencialista de cuño heideggeriano o sartriano al renacimiento de Kafka, desde las últimas variantes de la pintura abstracta hasta las nuevas tendencias en la cinematografía, y desde los dramas de Ionescu [sic] y Beckett hasta el *roman-vérité*, no hubo en las artes y letras de Europa ningún movimiento ni acontecimiento alguno que no hubieran sido cogidos al vuelo, discutidos apasionadamente y desmembrados hasta los puros huesos en los círculos intelectuales del país." Volkening, "Aspectos contradictorios de la apropiación de bienes culturales de raíz ajena," *Eco* 13:76 (Aug., 1966): 419-438, here: 424.

24 It is significant to keep in mind that the community of German exiles in Colombia – at its peak counting approximately 2.500 people – was dispersed in the coastal region and major cities like Bogotá, Barranquilla, Medellín, and Cali (compare, e.g., the above quoted chapter "Exilpolitik in Kolumbien" in Patrick von zur Mühlen's *Fluchtziel Lateinamerika*). According to von zur Mühlen and other sources, there were German sports clubs and German schools in Colombia, and some attempts to organize exile publications of magazines as well as minor activities of the Nazi-party, however, by and large, the organizations of any cultural and political couleur were few, short-lived, and operated under the close eye of the Colombian government, which was in the 1930s and '40s not always welcoming of their immigrants (e.g., see Max Paul Friedman's discussion of, among others, the detention centers for citizens of the axis powers during World War II in his *Nazis and Good Neighbors*). These circumstances closed, in my opinion, avenues of political activism for Volkening in his host country and steered him towards "apolitical" writing. The lack of interconnectedness and organization of Germans in Colombia did not change considerably in the period after World War II either. With this in mind, we may consider the scope of Volkening's work as a cultural mediator of German literature (through which he reached over decades a large national and international audience) as exceptional, and to the best of my knowledge, as unparalleled until today. Without diminishing the significance of *Eco* and the intellectually productive encounters with mostly Colombian thinkers and writers, it may be said that Volkening never enjoyed the community of a considerable number of other German exiles engaged in political, social, cultural, and above all literary activities (contrary to the experience, e.g., of German writers in exile such as Siegfried Kracauer and Hannah Arendt in New York, Egon Erwin Kisch and Anna Seghers in Mexico City, or even Stefan Zweig in Rio de Janeiro found a network of exile presses, clubs and political associations).

25 An early example of Volkening's use of German words as analytical tools can be found in an essay he wrote for *Vida* on Kafka's *Die Verwandlung* (*The Metamorphosis*) where he makes the German verb "verstehen" (to understand) fruitful for an interpretation of the story: Volkening, "'La metamorfosis' de Kafka, preludio de una tragedia espiritual," *Revista de las Indias* 32:102 (Mar., Apr., May, 1948): 465-475.

26 For instance, Günter Grass's *Die Blechtrommel* (1959; *The Tin Drum*), Peter Weiss's *Die Ermittlung* (1965) and also *Die Ästhetik des Widerstands* (1975-1981; *Aesthetics of Resistance*), or Rolf Hochhuth's *Der Stellvertreter* (1963; *The Deputy*) shook up the literary scene and were at the center of public discourse in Germany, but Volkening refrained from discussing these key works (and their authors).

27 Compare Ottmar Ette's concept of conviviality/ "ZusammenLebensWissen" (derived from Paul Gilroy) in his essay "Literature as Knowledge for Living, Literary Studies as Science for Living," edited, translated and with an introduction by Vera M. Kutzinski, *PMLA* 125:4 (2010): 977-993.

28 Scholars like Michaela Wolf and Georg Pichler have characterized such spaces as cultural playgrounds where exiled subjects search to position themselves anew. Michaela Wolf and Georg Pichler, "Übersetzte Fremdheit und Exil," in *Eilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 25. *Übersetzung als transkultureller Prozess*, ed. Claus-Dieter Krohn, Erwin Rothermund, Lutz Winckler and Wulf Koepke, pp. 7-29 (Munich: edition text + kritik, 2007), p. 14: "Steht der 'Dritte Raum' jedoch für den vorliegenden Kontext des Exils heuristisch als 'kultureller Spielraum', der zwischen konkreten Exilerfahrungen und historisch-kulturellen Diskursen vermittelt, so stellt er sich als jener Bereich dar, aus dem heraus die Exilierten potenziell operieren: Lebensweltlich in einem Da-Zwischen situiert, sprachlich konfliktuellen Ambivalenzen ausgeliefert, sind viele von ihnen als hybride Subjekte auf der Suche nach Neupositionierung."

29 As Freud observes in "The 'Uncanny'" (1919), the experience of traumata and crises may bear the "doubling and splitting" of one's personality, giving rise to the figure of the "double" – a figure that Homi Bhabha also links to possible consequences of cultural crises and traumatic changes. Homi Bhabha tellingly evokes the figure of the Uncanny in the discussion of the narrative of the modern nation: "DissemiNation" in his *The Location of Culture* (London; New York: Routledge, 1994), 199-244 (esp. p. 241).

30 "[...] y pertenece a ambos [el Viejo Mundo de donde vine y el llamado Nuevo Mundo a donde fui] sin ser idéntico con ninguno de los dos." Volkening, "De mis cuadernos II," *Eco* 36:221 (1980): 449-468, here: 465.

31 "[...] partí de Europa sin haber terminado con ella"] ni echado raíces en América." Volkening, "De mis cuadernos II," 466.

32 "Doppelperspektive der Innen- und Außensicht." Paul Michael Lützel, "Exilforschung: Interdisziplinäre und interkulturelle Aspekte," in *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil – Exile across Cultures*, ed. Helmut F. Pfanner (Bonn: Bouvier, 1986), p. 363.

33 "[M]i propio papel de mediator, mi actividad literaria." Volkening, "De mis cuadernos II," 467-468.

34 "En la terminología de mi "sico-geografía" particular, esa cosa inmaterial, cosida [sic] con hilos de ensueño y telarañas podría llamarse el "sexto continente," si no tuviera tanto de archipiélago, hasta de condición anfibia

[sic] en la que por partes iguales participan ambos hemisferios — [i]y el mar, amigos, el mar!" Volkening, "De mis cuadernos II," 467-468.

35 Disorientation and uncertainty can be regarded key characteristics of life in exile; a person in exile would thus – unable to rely, as Vilém Flusser has it, on the "fluffy blanket of habit" – be forced to establish the meaning of cultural events and interpersonal encounters on a case by case basis and therefore develop unique approaches to interpret events, whose seemingly pre-established meaning the locals would never consider to question (which requires creativity and leads to new discoveries, but also indicates the relativity of knowledge). Vilém Flusser, "Exile and Creativity," in his *The Freedom of the Migrant*, trans. Kenneth Kronenberg, ed. and with an introduction by Anke K. Finger (Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2003), 81-87, here: 82.

36 "'Cultures' do not hold still for their portraits" – as James Clifford most memorably subsumed a concept of culture (that also informs this paper); it implies that cultures do not exist as closed systems. James Clifford, "Introduction: Partial Truths," in: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford and George E. Marcus, eds. (Berkeley; Los Angeles; London): University of California Press, 1-26, here: 10.

37 "I do not know German, and for that reason, I cannot talk about Hugo von Hofmannsthal; but I can say with certainty that "Die Wege und die Begegnungen" [Paths and encounters] or his "Brief des Lord Chandos" ["The Letter of Lord Chandos"] are capital pieces, because of, also, the translation that Volkening made of them. Or Kleist, or Büchner...: It seems as if they were now ours." | "No sé alemán, y por lo tanto no puedo referirme a Hugo von Hofmannsthal; pero sí puedo afirmar, con certeza, que "Los caminos y el encuentro" o su "Carta a Lord Chandos" son piezas capitales, debido, además, a la traducción que hizo Volkening de ellas. O Kleist, o Büchner...: parcelas que ya son nuestras." Cobo Borda, "Del Anacronismo considerado como una de las bellas artes," in *Ensayos I: Destellos criollos*, by Ernesto Volkening (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975), 323-326, here: 326.

38 Volkening, *Ensayos I: Destellos criollos* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975); and —, *Ensayos II: Atardecer europeo* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976).

39 Jorge Ruffinelli, "Ensayos I y II de Ernesto Volkening," *Eco: Revista de la Cultura de Occidente* (Bogotá) 33: 204 (Oct. 1978): 1217-1221, here: 1221.

40 Literature as a carrier of knowledge about life and conviviality, and the possibility of experiencing and assessing through literature different life designs, value systems, ways of thinking.

41 "[Hölderlin, empero, fue] sin dejar alemán, lo que llamara Nietzsche un 'acontecimiento europeo.'" And, "[convertir al hombre y su obra] en un fenómeno nacional, por no decir provinciano, de las dimensiones de un archigermano poeta de buhardilla." Volkening, "Friedrich Hölderlin, 1770-1843," *Eco* 21:123-124 (Jul.-Aug., 1970): 225-242, here: 239.

42 I am noting this point explicitly without forgetting the implications this highly problematic step has. The observation that Volkening accomplishes to paint an image of German culture in the middle of the twentieth century in which the Shoah and the Second World War are reduced to marginal appearances could be taken as the starting point for a very different inquiry about considering these events within the context of Volkening's work as *lieux de oubli* (after Pierre Nora's national *lieux de memoires*), which would be a worthwhile task yet does exceed the scope of this present essay.

## MEDICINE AND LITERATURE: THE CASE OF FELISBERTO HERNÁNDEZ

**Jaime R. Brenes Reyes**

The University of Western Ontario, Canada

*“To be a good clinician you have to shut up and let the patient  
be the most important person in the room”*

– Mark Vonnegut.<sup>1</sup>

In this essay, I endeavour to enter the world of the fantastic with the help of medical inquiry methods at hand and mind. However, as it will be shown, the ‘I’ becomes one more character in the defining moment of attempting to grasp the fantastic from either the literary or medical perspective. My main intent is to question the medicalization of literature and turn the tide against such a movement, while also using it to provide hopefully valuable insight for the study of the fantastic. As Mark Vonnegut says, the patient, or the corpus,<sup>2</sup> is the most important person in the room. Likewise, I argue that the literary text is the most important entity in the reading room, for it speaks for itself.

In order to engage with the question whether a medical perspective can add to the understanding of fantastic literature, I am discussing a lesser-known author, the Uruguayan Felisberto Hernández, who was influential for important authors, such as García Márquez, Calvino, and Cortázar. I will further use one of Felisberto’s stories as well as his own “explicación falsa” in order to introduce a discussion surrounding the benefits and dangers of a medical reading of literature. From Felisberto, whose stories and novellas focus mainly on the subjectification of objects and the impact of these objects upon subjects, I take a hypothetical diagnosis of the fantastic as a critique of narrative medicine. Felisberto,

for whom the senses are of utmost importance, appears to deconstruct – before Paul de Man but not unlike him – the oversimplification of literature readings and also to question the dialogism that may or may not be present in the fantastic literary genre.

At most, this essay intends to criticize attempts to make quick and easy work of literary criticism. Notwithstanding the rewarding sensation experts from other areas may experience when turning towards fantastic literature, I believe, as both patient and reader, that there is something more to be said about peoples' stories and tales. Fantastic literature reminds those in medicine and the sciences that there are textual aspects that cannot be easily grasped and that require a different point of access than medical discourse. By enabling the text to speak for itself, literary theory and medicine have the potential to mediate the bringing forth of a medication – a potential cure to medicalization itself.

### **Narratives: Medicare in Literature**

Since its introduction by the physician and literary critic Rita Charon, in her 2006 *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, an emerging school of thought has attracted scholars from literature and medicine to the "health humanities." Following this restarting point, one could witness not only a medical turn in the humanities, but also a 'humanistic' turn in medicine. For instance, a growing number of medical schools across North America now require courses on literature in order for physicians to graduate and be considered fully trained (cf. *Health Humanities Reader*). Additionally, other disciplines such as "disability studies" and "Mad studies" offer harsh criticism of the normalization and institutionalization of medicine and, therefore, of the patient. My interest lies not only in running a literature review of the medical turn to literary texts, but also in revisiting the medical experts' reading – and exercising some influence upon the interpretation – of literature. The themes of the author and authority are of special relevance here, as the medical approach normalizes, via diagnoses, what a certain person could have written and offers an explanation for those acts. Thus, a medical interpretation of literature can transform the acts of reading and writing into clinical practices, with potentially damaging implications for literary analysis.

Charon advocates what she terms "narrative medicine." In her view, this is a "medicine practiced with the narrative competence to recognize, absorb, interpret, and be moved by stories of illness" (VII). She appears to be a physician ready to being moved by her patient's anecdotal experiences. It strikes me that such a move would be considered a new wave in the medical practice. As has been shown through the works of theorists, including from Deleuze and Foucault, medicine since the



Enlightenment has had as its purpose to discipline the body by defining each of its organs and behaviours. Modern medical discourse framed its patients as subdued, passive entities to be diagnosed, medicated or operated on without other recourse. So, it is refreshing to learn of recent practitioners who welcome the opportunity to listen to their patients. Charon does admit that medicine has to renew itself in order to lose "its impersonality, its fragmentation, its coldness, its self-interestedness, its lack of social conscience" (10). Charon understands the position that medicine has taken, yet believes that physicians can change the course of their discipline.

Admittedly, narrative medicine attempts to create a reading environment that comprises both patient and doctor. The patient is recognized as a narrator whose stories call for the doctor's attention and understanding in order to arrive at a correct diagnosis. The patient, in a way, becomes a text to be read. There are traces of a hermeneutics at work in Charon's project, a specific reading to be made no matter how the reader (in this case, the doctor) may or may not be moved by the text. In Charon's words: "Narrative competence permits caregivers to fathom what their patients go through, to attain that illuminated grasp of another's experience that provides them with diagnostic accuracy and therapeutic direction" (11). My initial reaction was that narrative medicine intends to comprehend the patient's perspective in order to illuminate both the physician and the patient in the room. But then, I turned my attention to their reading and understanding of the corpus.

Both literary critic and physician are called upon to impose a diagnosis on their respective corpora, so Charon's approach may not be far from the practice of those involved in literary studies. "Like lawyers, teachers, historians, and journalists," she writes, "health care professionals have come to realize that they must understand these building blocks of stories in order to do their work" (41). The question, however, remains for both the critic and the doctor: "What does it mean to understand a story?" I take it that narrative medicine's reading considers the patient to be the "literary corpus," a text to be explained via practice. Such an analogy recalls Michel de Certeau's analysis of history and modern medicine. According to de Certeau:

Thanks to the unfolding of the body before the doctor's eye, what is seen and what is known of it can be superimposed or exchanged (be translated from one to the other). The body is a cipher that awaits deciphering. Between the seventeenth and the eighteenth century, what allows the seen body to be converted into the known body, or what turns the spatial organization of a vocabulary – and vice versa – is the transformation of the body into extension, into open interiority like a book, or like a

silent corpse placed under our eyes. An analogous change takes place when tradition, a lived body, is revealed to erudite curiosity through a corpus of texts. Modern medicine and historiography are born almost simultaneously from the rift between a subject that is supposedly literate, and an object that is supposedly written in an unknown language. The latter always remains to be decoded. ("Writing and Histories" 25)

The body gives material to the legal and normalizing discourse. Supposedly not yet "read" before it passes the threshold of the doctor's door, the body becomes a legible text, a written corpus to be decoded under certain and specific norms. Later in his essay de Certeau refers to 'heterology' as a discourse on the other, but "built upon a division" between that which nourishes it and the knowledge that is constructed out of it (25). The normalizing language code that de Certeau refers to, in connection with Charon's approach, poses the problem of how to comprehend the body and the text that it creates.

Sensation is crucial for both de Certeau and Charon in their analysis and understanding of the body. A similar stance is taken from disciplines that disagree with medicine, such as disability studies and Mad studies. According to Tobin Siebers, one of the main proponents of disability studies, "The pathologization of other identities by disability is referential: it summons the historical and representational structures by which disability, sickness, and injury come to signify inferior human status" (6). Sensations may not be entirely based on what the *body* feels or comes to understand, but they may also involve how the body is diagnosed. Pathology is not only a way to decode the body, as seen in de Certeau, but also of restricting signifiers and meanings to the corpus comprised by history and medicine. Normalization involves how the very sensations of the perceiver fall within the assemblage of the corpus: the patient becomes codified, but to a certain extent so does the physician.

Similarly, Mel Starkman, one of the first advocates of Mad studies in Canada, asserts that "Psychiatric inmates are victims, not of their 'madness,' but of these (no doubt well-intentioned) efforts to pigeonhole them and solve their problems in a 'scientific' way" (27). I take Starkman's point in the same direction towards initiating a debate about how to understand sensations. It is important, as Charon proposes, that physicians understand what patients feel, but also how the same corpus of knowledge that medicine has created affects the way the physicians are (or are not) able to connect and sense their patients.

I will be trying to incorporate Caron's dialogism, along with Starkman's and Siebers' caveats, into a reading of the fantastic, inspiring a relevant contact between theory and literature. When such point of contact can be established, health humanities and narrative medicine

begin to raise questions of share interest. Two researchers stand out in this respect: physician Jeffrey P. Bishop and anthropologist Cheryl Mattingly. Bishop's chapter, "*Scientia Mortis and the Ars Moriendi: To the Memory of Norman*," in the *Health Humanities Reader*, begins by questioning health humanities, taking as its basis the similarities and differences between being humane, humanism, humanity, and the humanities. In Bishop's words, "The similitude of the names elides difference among the terms, differences that, when pointed out, make us feel uncomfortable. After all, who could be against *humanity* or against *humanism* or against the *humanities*?" (387). Bishop attempts to convey the differences that exist in the various practices of the humanities, at one end of the spectrum, and of medicine, at the other. Both disciplines are involved with humanity. However, they do it differently and the basis of "being humane" is lost in-between. For Bishop, that which is lost is the 'spiritual sensation' that he finds in the humanities but finds lacking in medicine. Medicine is a 'scientia mortis' and the humanities an 'ars moriendi.' Playing on Foucault's references, Bishop is describing medicine as a science of how to delay death and of how to die 'properly.' The humanities, on the other hand, allow for a more personal approach to life and death. To blend both into 'health humanities' becomes problematic given their differences. If medicine were to incorporate spirituality as part of the medical humanities project, this spirituality would end as a slave to numbers. Bishop states that,

[...] our spiritual assessments either become part of the totalizing tendency of the human sciences, or they are utterly irrelevant to those who are dying. As a point of contrast to the scientia mortis, I shall describe an ars moriendi, one that resists the instrumentation of spiritual experts. It is an art of dying grounded in ars vivendi; it is highly particular and local—and particularly storied. (389)

The tendency at the point of falling into the verge of death appears to be a reclaiming of spiritual grounds in order to feel more prepared. Bishop refers to research which points to an increased pattern of spirituality in the face of death. However, when this research is measured as per the norm in the sciences, Bishop argues that it loses its meaningfulness for the dying subject. "Scientia mortis" can be then related to de Certeau's "heterology," in which knowledge is shown to nourish that which nourishes it. The rise of 'spiritual experts' attests to Bishop – and to certain degree to de Certeau's – point: it is a practice of decoding rituals into a language available for the diagnostic. However, as far as Bishop's argument goes, life seems to elude becoming a narrative. In the face of death, those in their 'ars vivendi' and 'ars moriendi' come to comprehend

and feel something that might not have been present before.

Mattingly's work based on anthropological observations in Los Angeles hospitals pays attention to the racialization of medical care in the United States, but also turns its focus on the religiosity and affinity between patients in ways that defy scientific measurement. For Mattingly, "Hoping is no mere personal affair when it comes to health care in a multicultural urban hospital. It is a border activity" (6). As a 'border activity,' hoping is an example of those factors that an assessment fails to capture. Moreover, it is never easy to assert hope in the face of death. Thus, Mattingly asks: "How is hope cultivated in a border zone? How does this border practice shape hope for parents, children, and clinicians?" (6). Going back to de Certeau's argument in regards to the objectification of the patient, Mattingly takes a different and yet similar route: regardless of the evident racial discrimination against marginalized patients, the latter manage to strive for life on the fringe of death. Again, I must add, not only the medical institution itself defeats the narrative that Charon wants to find in medicine; there is also a live presence that escapes being grasped by diagnoses.

### **A Haunting Presence**

A new spectre is haunting the health humanities: the spectre of fantastic literature. This part of the paper will concentrate on how the fantastic genre serves as a guideline to counteract what could become an over-narrativization of sensations that, as per de Certeau, evade the codification of the body. The fantastic, I argue, may be the source for such hope as it challenges the medical. The bare fact that there is not an agreeable definition among literary scholars on what the fantastic means or entails speaks volumes of its nature. In the following brief review of theoretical approaches, I shadow Spanish critic and writer David Roas's theory of fear. I also follow de Man's take on the fantastic as a genre that reverses the belief in dialogism.

Roas argues that the fantastic contains an element of fear, which involves the reader as a detective. Taking this argument as a basis of my own detective investigation into an indefinable literary genre, the question becomes, as Roas suggests, what does fear do in and by itself, and what does it entail? Before tackling fear, it is necessary to connect the dots from the discussion on the medical and how it relates to the fantastic. My argument is that stories of this literary genre defy the limits and categories that sciences in general and medicine in particular would like to see codified. Moreover, the theme of that sensation beyond words reappears with more force in fantastic literature. I will, thus, attempt to open a conversation between the health humanities and literary theories

of the fantastic.

In his book chapter "La amenaza de lo fantástico," Roas states that "la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar" (9). The fantastic creates a paradox by itself: it cannot be defined, but only defied by codification, yet, it attracts the attention of readers and scholars, perhaps because of its challenging indefinability.

For Roas, the fantastic requires a supernatural element. It is an irruption from inside as well as an interruption of the real: "la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable" (18). What Roas attempts, thus, is not to explain the fantastic – this would be impossible as he had already stated. Rather, the Spanish critic considers the supernatural as a requirement in order for that sensation of fear to 'shine' and 'illuminate' an aspect of being a human that would be otherwise denied by reason.

Reason, groping from hope into fear as it does in the pages of fantastic literature, is not able to grasp that sensation that for these scholars speaks volumes of what it means to be human. Even within different approaches to the fantastic, newer trends intend to do away with the categories that were introduced by Todorov. Although very influential, Todorov draws rigid lines between genres and relegates the fantastic to a codification. For Todorov, fantastic literature confines itself to the fine line between the strange and the marvellous, and thus "puede desvanecerse en cualquier momento" ("Lo extraño y lo maravilloso" 65). Limits have specific meanings for Todorov, the implication being that the fantastic must fit in a specific site, with its own language and reasoning.

My own reading of Todorov, especially of the closing paragraphs of *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, questions his interpretive style. Todorov states that the task of literature "is to go beyond – otherwise it would have no reason for being; literature is a kind of murderous weapon by which language commits suicide" (*Fantastic* 167). Similarly to de Certeau, a blurry area appears to Todorov, within which an entity creates and nourishes itself from itself. Literature strives to survive by pressing language into a suicidal state. Literature takes everyday language, with its categories, structures, and practices into an 'other' level of discourse, where language dissolution appears imminent, yet, where again, its redemption constitutes a proof that a space of immanence – of survival – still exists. Secondly – and I am extending here Todorov's view – literature is able to give force to its readers and writers. The stories that originate from the point between life and death become weapons rather than medical or chemical prostheses. Thus armoured, the human subject enters a new dimension previously unknown, wherefrom

dangerous narrative adventures are neither excluded nor lethal.

From the previous arguments there arise crucial questions regarding communication. If hope and fear shine in the face of death, how is language, even with literature as a weapon, able to provide an avenue for dialogue? Is language able to withstand the overwhelming intensity of hope and fear? Can fantastic literature or the stories of illness then become illegible for the experts? If that is the case, how is narrative medicine supposed to operate? Can medicine sustain itself in the haunting presence of the supernatural and its implied sensations of hope and fear?

The fantastic endangers reason, but not reasoning. To face a challenge is an opportunity to enrich the ways in which reason operates. I tie my own argument to Deleuze's "To Have Done with Judgment," where he views language as a war zone, a "... combat, combat everywhere; it is combat that replaces judgment." Judgment, in this sense, is the scientific element that tries to codify and subordinate. But even judgment enters the war zone as one more warrior, not as a virtue of reason above the battlefield, for such judgment would be wordless. Moreover, for Deleuze, "it is the combatant himself who is the combat: the combat is *between* his own parts, between the forces that either subjugate or are subjugated, and between the powers that express these relations of force" (132). In connection to fantastic literature as well as to narrative medicine, the patient, if endowed with literature as weapon, can become a writer of his or her own story. The unarmed patient, by entering that border or war zone – in this case the clinic or the hospital – is subjugated to forms of knowledge specific to medicine: violent, fearsome knowledge. Stories are personal not because they occur to people, but because they refer to the ability to escape a type of reasoning that restricts the subject from expressing their own sensations in full.

However, if the dialogue that Charon presupposes in medicine cannot take place in the simplest of its forms – as a 'real conversation' between a physician and a patient – what does this say of the fantastic? Does this shaking of the otherwise ungraspable sensations of hope and fear also have implications for fantastic literature and its relation to authorship and readership? To a certain degree, Roas, in his *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, believes that communication can be established in fantastic literature along the way. He argues that "[l]a cualidad fantástica de un texto no es nunca apriorística, sino que se establece a medida que avanzamos en la lectura" (63). In other words, even though tautological, the act of reading must liberate itself in order to read the fantastic.

Other theorists of fantastic literature, such as Susana Reisz and, more recently, Patricia García, argue that the fantastic, more than being paradoxical, tautological, or impossible, finds its space in the everyday



life. It is a literature that creates a space for itself, which, in relation to de Certeau's everydayness, is both an affront to codification and normalization by its own means. This is a normalization that cannot remain static, as it must continue to renew itself in order not to commit to a suicidal act, as Todorov shows in his book on the fantastic. Thus, Reisz, in her analysis of Argentine writer Adolfo Bioy Casares, asserts that "fantástica es toda ficción en la que lo imposible sólo admite una explicación fantástica" (209). That impossibility occurs in the mundane, which is what makes and gives it its fantastic quality. It is in that everyday terrain of life where the tautological of the fantastic, as what nourishes and constructs its epistemology and ontology, takes the fullest of its power. The fantastic becomes invisible; that is, the haunting presence that appears only in the face of death and the supernatural.

Similarly, García introduces the spatial turn in the humanities into the study of fantastic literature in order to demonstrate how fiction of this kind transforms readers into architects: creators of a livable space. According to García, "physical space does not provide the frame in which the Fantastic will appear; instead space *is* the Fantastic" (2). Her argument focuses on one modality of fantastic literature, where space conflicts with common perception. For the fantastic aspect to appear, the space has to be established alongside the story, rather than *a priori*, and does not allow for the naturalization of the supernatural. This, going back to the problems of narrativization, implies that, as García puts it, "[n]arrative [...] is always an incomplete testimony of reality, and since our means of expressing the real is narrative, all views on reality are necessarily incomplete" (3). Her pronouncements over the real seem to be a testimony of the paradoxical nature of fantastic literature: while it needs reality, it attests to the 'fact' that reality is incomplete without it. Reality, in order to be considered complete, needs the incorporation of the fantastic element.

Charon, however, does catch a glimpse of this fantastic aspect of the real. According to her, "[i]t is sometimes as if the body speaks a foreign language, relying on bilingual others to translate, interpret, or in some way make transparent what it means to say" (87). To put it into the fantastic context and the discussion about the body as a corpus, Charon's statement turns out to be a superstition or belief: 'it is sometimes as if.' Moreover, for Charon a translation is necessary to make it into reality; that is, reality as understood in the medical profession. I relate Charon to García in the incompleteness of reality, in the narrative of the real. There is something lost in translation, which narrative cannot take hold of.

It is this haunting presence that I refer to as the fantastic: the appearance and disappearance of what is sensed as something more, something hidden. At this point, bringing de Man's understanding of

deconstruction and dialogue proves necessary in this conversation as he demystifies the apparently obvious dialogue between author and reader, and instead shows that there are many points and figures lost. De Man's stance on dialectics and dialogism counteracts that brand of reception theory championed by Wolfgang Iser, for instance, along with the attempts made in health humanities and certain theories of the fantastic.

In "Action and Identity in Nietzsche," de Man uses Nietzsche's *The Birth of Tragedy* and *The Genealogy of Morals* as examples of texts that do not rely on dialogue, even though they both appear to do so. According to de Man, Nietzsche does not strive for an Apollonian and Dionysian dialectics, or for a balance between the poles named after the two myth-informed figures. Nietzsche vigorously makes his point at the very beginning of his *Genealogy*: "We are unknown, we knowers, ourselves to ourselves: this has its own good reason. We have never searched for ourselves—how should it then come to pass, that we should ever *find* ourselves?" (i). De Man detects an element of negativity here, and comes to the conclusion that Nietzsche's statements deny a possible relationship between entities through language or narratives.

De Man sees deconstruction as an act that denies authority. In his words, Nietzsche's text "deconstructs the authority of the principle of contradiction by showing that this principle is an act, but when it acts out this act, it fails to perform the deed to which the text owed its status as act" ("Action" 22). In relation to health humanities and theories of the fantastic, there is once more a paradox at hand: the text is not attempting to enter into a back and forth conversation. If it does so, it contradicts itself. The act of writing is not a dialogue between speakers and respondents – there is not, necessarily a priori, an entity that absorbs and reacts in a certain and determined manner. And, thus, the authority, as the one that states what is to be absorbed, is deconstructed by its own fallacy. When this brand of deconstruction is applied to the doctor's reading of the patient, it is the medical professional that refers back to him or herself as an authority that refers to itself to assert itself – the patient gets a fictitious chance to enter the conversation.

For de Man, this feedback onto itself creates an aporia: "if one wants to conserve the term 'literature,' one should not hesitate to assimilate it with rhetoric, then it would follow that the deconstruction of metaphysics, or 'philosophy,' is an impossibility to the precise extent that it is 'literary'" ("Action" 30). In other words, literature can have the force to impose itself as an authority, for the writer is the rhetorician that knows how to captivate and attract the audience. Yet, de Man reminds *his readers* that philosophy is literary, that even he, as an author, is 'literary.'

To recapitulate, de Man's stance on dialogism and rhetoric applies to the ungraspable quality of fantastic literature. For the health humanities

as well as narrative medicine, this translates into the inability of the professional to read properly. Medicine becomes a metaphor that does not represent the body or text being read. As de Certeau puts it – similarly to de Man –, “Books are only metaphors of the body. But in times of crisis, paper is no longer enough for the law, and it writes itself again on the bodies themselves” (“Scriptural Economy” 165). In reference to Kafka’s penal colony, medicine is said to re-inscribe a scripture upon the body in order to be able to read it – medically. However, when the body turns fantastic, medicine is no longer able to represent it in its own jargon. With the dialogue not occurring, a medical rhetoric with its own frames and terms of reference arises on the horizon of belief.

Furthermore, de Man’s essay “The Epistemology of Metaphor,” asserts that to seize is fundamental in order to understand. In his words, “things become ‘truly real’ only by being appropriated and seized upon with all the etymological strength implied in *Begriff*, the German word for concept” (24). The concept is something that seizes and takes hold of its objects. By becoming “truly real,” de Man means that seizing it makes it translatable and understandable in the terms of the authority that deems it with a certain and specific meaning. That is, I argue, the case in medicine, where, as Charon suggests, the body speaks a language that the physician then translates. A rigid form of communication is established in the clinic, a language that may not be able to translate the patient’s experience. Regardless of the limits it places upon what may be considered “real,” the medical is incapable to seize it all.

De Man goes on to place the subject as “the central metaphor, the metaphor of metaphors” (25). The reader is an authoritarian subject that condones further significations, and, instead elaborates onto rhetorical tropes. These devices, as pointed out by de Man and de Certeau, become the norms and standards on which to judge the corpus: the text and, from there, the patient. This is the encryption of the body into a regulatory language: a medical semiotics. However, as de Man emphasizes, the literary remains in between legalities of authority. Fiction itself is fictionalized in the sense of being read in terms that make it ‘truly real.’ This element of making a strange sensation into a ‘reality’ can be detected in both literary and clinical analyses. Both analyses are diagnostically driven. But fantastic sensations escape the analytic capture. More bluntly put, the ‘concept’ of the fantastic fails to capture the fantastic sensation: a diagnosis may touch upon it but it cannot completely capture it – hence its nature to propagate.

## Medical Dialogues: A priori Diagnoses?

In this section, I consider Felisberto's fantastic literature as a case study in which a priori medical and literary diagnoses have been performed. I argue that Felisberto's short story "La casa inundada," while supplying the basics for easy literary, medical, and psychoanalytical analyses, is characterized by the mysterious sensation of a missing element – that absence and abundance of meaning and signification above mentioned. "La casa inundada" allows for multiple readings. These may be authoritarian (in de Man and de Certeau's sense of the word), yet they also challenge easy categorization of the work as a literary text. This piece of fiction remains alive despite and because of the attempts to make its body into a defunct corpse.

As prominent scholar of Felisberto's work, Ana María Hernández points out, he was a writer influenced by phenomenologists such as James, Bergson, and Husserl (xi). Hernández takes this influence as a paradigm for Felisberto's writing. With regards to the potential clinical or diagnostic reading of Felisberto's literature, this statement by Hernández is important:

Felisberto no es un caso clínico, un inocente o un desajustado social ... Para lograr su propósito [él] tiene que construir un nuevo sistema simbólico, ya que las palabras están viciadas con asociaciones establecidas y los sistemas que con ellas se han construido. De aquí que a menudo recurra a estructuras musicales como en el rondó y el tema con variaciones que relacionan las notas y frases entre sí por medio de la repetición y las variantes. (xiv)

The relevance of Hernández's comments comes from the possibility that Felisberto does not use those rhetorical tropes that were signalled by de Man, and that I connect to literary and medical analyses. Felisberto's fiction, according to Hernández, plays with elements outside of language, such as music, in order to create new variations and escape meanings. Such a statement, if 'truly real' in fantastic terms, rhymes well with de Man when he argues that "[c]ontrary to common belief, literature is not the place where the unstable epistemology of metaphor is suspended by aesthetic pleasure, although this attempt is a constitutive moment of its system. It is rather the place where the possible convergence of rigor and pleasure is shown to be a delusion" ("Epistemology" 30). Using the analogy of rhythm, both perspectives are tied into a deeper reading of Felisberto: there is music to his fiction, a sensation of a harmony playing in the background, with many variations in between. Those variants and repetitions are not meant to be pleasurable even when composed with

much rigour. Felisberto, instead, strives for a prose that enchants the reader not by its words, but its endeavour is to manifest itself through a musical line; hence, I argue, it is a fiction that may not recur to rhetoric.

In order to prove my point about the fantastic sensation taking the place of rhetorical devices, I refer to Felisberto's own philosophy of literature, "Explicación falsa de mis cuentos":

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. (36)

From the previous arguments on the codification of language, I read skeptically Felisberto's words. First, if I reject the authoritarianism of meaning, then it would not follow to fully assent by Felisberto's words. Criticism must remain constant, with its variants depending on the context. What it is more interesting is the stance that Felisberto brings into literature and consciousness: it is not a deliberate attempt at convincing the reader. If this were true, it would follow that this writer is not an author, in the sense of having authority that imposes meaning upon words. Regardless, the very title of this statement triggers suspicion or humour. If it is in fact "[una] explicación falsa," it expresses that he does not know what he is aiming at, and that would prove his point that the story is a plant growing strangely inside of his mind. Yet, he is aware of it and wishes his story (plant) to have "porvenir artístico."

The sensation from his false explanation arises from the potential for a sincere use of words. Felisberto shows himself to be confused by his own ideas, and also to attempt to grow them, for the ideas not to be "a complete loss." It is especially at this point where the harmony that Hernández identifies may pair up: a plant needs to not be overfed in order to survive. Felisberto, as a writer, seems to be right in his flora metaphor, as rhetoricians must provide more and more water to prove their point. This is very different from the balance between the idea and the writer, where the latter lets the former grow at its own pace. Thus, he finishes by saying that "[l]o más seguro es que yo no sé cómo hago mis cuentos porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también

sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda" (37). Felisberto's words are deep in meaning given the context of this paper: he can neither diagnose himself nor his stories.

One may argue, however, that the strange sensation is a rhetorical trope. At this point, Felisberto's story "La casa inundada" comes in handy as, indeed, "something strange [is] going on" between "strangers." In this story, a widow named Margarita hires a man (a piano player and writer, a recurrent theme in Felisberto's fiction) to row for her while she goes every day on a small boat around an artificial lagoon filled with plants. The island represents memory for her as previous moments of life come to her mind while in the boat. The plants appear in connection to those 'strangers' from Felisberto's false explanation: as memories or stories, they grow by themselves. Also, while not explicit, there is an aspect of a romantic affair between the musician and the older woman. For both protagonists, as well as for the reader and the writer, this is a metaphorical tale: a questioning as well as physical journey, and metaphorically fantastic.<sup>3</sup>

This point of a physical and metaphysical journey adds to the sensation that Felisberto inserts something into his stories. Rather than acting as an authority imposing meaning upon the plot, there is meaning through other avenues outside of language, or an expansion of its limits. For instance, as the musician attempts to get accustomed to the strangeness of his everyday life – to row and listen to Margarita – he sees himself navigating through the woman's memory: "Pero ahora yo debo esforzarme en empezar esta historia por su verdadero principio y no detenerme demasiado en la preferencia de los recuerdos" (169). From a medical point of view the musician's lines may point to a personality disorder.<sup>4</sup> As a potential symptom, there is confusion inside the narrator's mind. He does not know where it begins, and more interestingly, he wants the story from his (or Margarita's) memory to grow organically; that is, he does not feel in control of his own words.

The narrator's disorder is amplified by what he considers the tonality of Margarita's voice: "Después que ella empezó a hablar, me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras. Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba" (177). Her words become sensations and illusions that resonate inside of him as thoughts and memories. Perhaps it is more than a personality disorder, for a deep synaesthesia seems to be at work here. It is hard to discern who the one 'really' narrating is, whose memories is the reader exposed to, who is thinking behind the words, and how can words have such a profound effect?

Memory itself is a trope in Felisberto's works. As "La casa inundada" advances and the protagonists blend, he writes: "Entonces supe, por



primera vez, que hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento” (179). The connection between the subject and its surroundings overwhelms both. Memories are not simply stored in the brain; rather, they arise when the subject is exposed to objects. Sensation triggers remembrance.

As for the lagoon itself, the inner memories are composed of physical and mental elements. In an interesting passage near the middle of the story, where the sensations among the two are at their highest, the musician narrates:

Por fin, encontré su mano. Ella no me soltó hasta que pasé al asiento de los remos, de espaldas a la proa. La señora Margarita se removía con la respiración entrecortada, mientras se sentaba en el sillón que tenía el respaldo hacia mí. Me decía que estudiaba un presupuesto para un asilo de madres y no podría hablarme por un rato. Yo remaba, ella manejaba el timón, y los dos mirábamos la estela que íbamos dejando. Por un instante tuve la idea de un gran error; yo no era botero y aquel peso era monstruoso. Ella seguía pensando en el asilo de madres sin tener en cuenta el volumen de su cuerpo y la pequeñez de mis manos. (172-3)

Using more direct medical discourse, from this passage I will attempt to justify a diagnosis of a personality disorder as per the last edition of the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-V). Published by the American Psychiatric Association since 1952, the DSM is used in the everyday life of a physician as a scripture to follow and examine the patient. With the intent of relating narratives, the *DSM5 – Clinical Cases* was chosen. The chapter 19 focuses on personality disorders, briefly listing the patient’s symptoms, a diagnosis, and a discussion. The musician’s symptoms of a personality disorder are more acute in this passage: intensification of physical signs, distraction, anxiety, isolation, and a lack of sexual desire despite their nearness – very close, indeed, to a case in *DSM5* in which an old man is diagnosed with a “Schizoid personality disorder.” This subject, “Mr. Buchalski,” is described as a strange character that had never had a romantic relationship, was not gregarious, and was a writer of futuristic technologies. The problem comes in when his sister dies and Buchalski fails to report her death. It is then that body signals become symptoms. The physician writes:

On examination, Mr. Buchalski was a thin, elderly man dressed neatly in khakis and button-down shirt. He was meticulous and much preferred to discuss his interests in science than his own story. He made appropriate eye contact and had a polite, pleasant demeanor. His speech was coherent and goal directed. His mood was “fine,” and

his affect was appropriate though perhaps unusually cheerful under the circumstances. (n.p.)

Despite the attempt of the physician to listen, the patient was deemed to have a disorder because of his inability to explain himself through a 'credible' narrative. Also relevant to the discussion is the fact that the physician himself noted that there was something else involved: there is something odd about Buchalski. The disorder is attributed to the old man on the basis of his 'strange' behaviour. It is distressing to think that the same rules may be applied to 'analyze' a literary text. An analysis, medical or literary, under specific terms of reference, converts the story into what de Man points out as a 'concept.' If I had to put the fantastic metaphor into medical terms, as a non-expert in medicine my words would be the following: the fantastic is an infectious disorder (or syndrome) with variable psychiatric and somatic symptoms. As vague as this attempt to a definition may sound, it pays attention to the indefinability of the fantastic and to the intriguing sensation that there is a feeling of something missing in diagnostic-driven readings. This is where I find fantastic literature to open up a possible line of dialogue, because it is a different way to read without much intervention.

The fantastic has the potential to become an avenue for a dialogue: a prognosis rather than a diagnosis. I use the medical terms of diagnosis and prognosis in a metaphorical sense with regards to the literary criticism of fantastic literature. Prognosis, meaning fore-seeing, returns one to Felisberto's style of writing. As Felisberto foresees in his "Explicación," there is a strange sensation inside of him when he has the urge to write; however, it is a sensation that cannot be overfed. In the same vein, the 'concept' in de Man and the codification in de Certeau remit the scholar of fantastic literature not to diagnose in advance, but instead to do a careful prognosis of what it is to come. Roas, then, may be right when he points out that the fantastic unfolds itself.

Getting back to "La casa inundada," the story ends with the 'boatman' being asked to quit his job. He then receives a letter from the widow:

Querido amigo: el día que lo vi por primera vez en la escalera, usted traía los párpados bajos y aparentemente estaba muy preocupado con los escalones. Todo eso parecía timidez; pero era atrevido en sus pasos, en la manera de mostrar la suela de sus zapatos. Le tomé simpatía y por eso quise que me acompañara todo este tiempo. De lo contrario, le hubiera contado en seguida y usted tendría que haberse ido a Buenos Aires al día siguiente. Eso es lo que hará mañana.

Gracias por su compañía; y con respecto a sus economías nos entenderemos por medio de Alcides. Adiós y que sea feliz; creo que

buena falta le hace. Margarita.

P.D. Si por casualidad a usted le ocurriera escribir todo lo que le he contado, cuente con mi permiso. Sólo le pido que al final ponga estas palabras: Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto. (190)

The story concludes with words not from the narrator, but from the immense woman with heavy words. The widow allows the musician to go ahead and write as he wishes. However, an expression of gratitude and debt must be included at the end of whatever he may write from his account of his experience in the flooded house. It is worth noting how Margarita recounts that the reason she let the pianist stay was his apparent shyness – a motherly sense of wanting to stay together. Once again, the psychiatrist and the literary scholar may cross paths and point at this as an episode with psychological ramifications.

However, as seen in the letter's postscript, it does not matter whether the widow's man were alive or dead – words still hold their power of signification. The pianist is open to write and read as he sees fit, regardless of the situation. The story within the story itself embodies the 'plant' Felisberto senses growing inside of him. A certain respect towards the inspiration or idea for the story is to be granted and recognized. And, this debt to something that escapes the confines of the writer, signals the loss of the authoritarian and codified language.

The fantastic that Felisberto personifies through his characters, texts, and plots, is, nonetheless, written in language and open to multiple interpretations. This precise nature of fantastic literature catches more than the impossibility seen above: it does more than seize meanings and concepts. It is a fiction that is not symbolic or figurative. It is a writing that transgresses the possible diagnosis from literary and medical analyses. It is a prose that combines characters with plots that do not always align: repetitions and variations allow for the senses to come into play.

Let me close by sensitizing these arguments. While I – a patient who has tried hard to translate my pain to various medical personnel – may attempt to detach myself from my topic, I may be incapable of doing so. My metaphors might, though, acquire a specific meaning by their use throughout this essay. My dialogue with Felisberto must be sensed, for it is sensation that I thrive for: not the "truly real," but rather the impossible sensations to express in standardized terms. As Mark Vonnegut puts it, the patient must be able to speak up and the doctor to shut up. That is the point at which an authority figure does not lose credibility but gains entrance into a world outside of its own. To do so, as de Certeau argues and I believe Felisberto would agree, books must stop being "only metaphors of the body," with paper no longer a device that "writes itself

again on the bodies themselves" ("The Scriptural Economy" 165). The body must take property of the book and the blank page, as a metaphor of the fantastic, from which a carnal dialogue is born outside and against whatsoever language deems as "real."

### NOTES

- 1 Mark Vonnegut is a physician and son of American writer Kurt Vonnegut Jr.
- 2 I use 'corpus' to mean 'patient,' but also 'body, or object of study.'
- 3 Susan Sontag's use of illness as a metaphor to Felisberto's fiction is of relevance for a further paper in connection to Hernández's understanding of musicality in "La casa inundada." In both cases, there appears to be a fantastic metaphor: the unreal is revealed as a contradiction to the normalized everyday reality. There are, at least, two fantasies playing along: one, the piano musician trying to make sense of his job as a rower, and the widow attempting to recreate her former house in a trapped island. They are both escaping reality. If not illnesses per se, I identify both cases in the same story as instruments attempting to align themselves and resulting in a rondo.
- 4 I will be using the DSM-V, with further discussion in the following paragraphs.

### WORKS CITED

- American Psychiatric Publishing. "Chapter 18: Personality Disorders." DSM5 – Clinical Cases. Ed. John W. Barnhill. Washington, DC: American Psychiatric Publishing, A Division of American Psychiatric Association, 2014.
- Bishop, Jeffrey P. "Scientia Mortis and the Ars Moriendi: To the Memory of Norman." Health Humanities Reader. Eds. Therese Jones, Delese Wear, and Lester D. Friedman. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2014. 387-402.
- Charon, Rita. Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- de Certeau, Michel. "The Scriptural Economy." The Certeau Reader. Ed. Graham Ward. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000. 158-76.
- . "Writing and Histories." The Certeau Reader. Ed. Graham Ward. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000. 23-36.
- de Man, Paul. "Action and Identity in Nietzsche." Yale French Studies 52 (1975): 16-30.
- . "The Epistemology of Metaphor." Critical Inquiry 5.1 (1978): 13-30.
- Deleuze, Gilles. "To Have Done with Judgement." Essays Critical and Clinical. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London and New York: Verso, 1998. 126-35.

García, Patricia. *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. New York and London: Routledge, 2015.

Hernández, Ana María. "Introducción." *Las Hortensias y otros cuentos*, Felisberto Hernández. Ed. Ana María Hernández (Doral, FL: Stockcero, 2011), pp. vii-xxvii.

Hernández, Felisberto. "La casa inundada." *Las Hortensias y otros cuentos*. Ed. Ana María Hernández (Doral, FL: Stockcero, 2011). 167-90.

\_\_\_\_\_. "Explicación falsa de mis cuentos." *Las Hortensias y otros cuentos*. Ed. Ana María Hernández (Doral, FL: Stockcero, 2011). 35-6.

\_\_\_\_\_. *Novelas y Cuentos*. Ed. José Pedro Díaz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Hofstadter, Douglas. *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books, 2007.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

Jones, Therese, Delese Wear, and Lester D. Friedman, eds. *Health Humanities Reader*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2014.

Mattingly, Cheryl. *The Paradox of Hope: Journeys through a Clinical Borderland*. Berkeley: University of California Press, 2010.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music*. 1886. Trans. Ian Johnston. Nanaimo, BC: Vancouver Island University, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Genealogy of Morals*. Trans. Horace B. Samuel. New York: Boni and Liveright, 1887.

Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales." *Teorías de lo fantástico*. Ed. Roas, David. Madrid: Arco/Libros, 2001. 193-221.

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico." *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 7-44.

\_\_\_\_\_. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2011.

Siebers, Tobin. *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Starkman, Mel. "The Movement." *Mad Matters: A Critical Reader in Canadian Mad Studies*. Eds. Brenda A. Le François, Robert Menzies, and Geoffrey Raume. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc, 2013. 27-37.

Todorov, Tzvetan. "Lo extraño y lo maravilloso." *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 65-81.

\_\_\_\_. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975.



ON POVERTY AND THE REPRESENTATION OF THE OTHER IN  
*THE HOUR OF THE STAR* BY CLARICE LISPECTOR

Cinthyia Torres  
Boston College

The problem of justice for me is such an obvious and basic  
feeling that I am unable to surprise myself on its account  
—and unless I can surprise myself, I am unable to write.  
Also, because for me, to write is a quest.

*"Literature and Justice,"* Clarice Lispector

*The Hour of the Star*, Clarice Lispector's last novel published in 1977, has been considered her most socially committed text. Labeled as a difficult writer more concerned with reflecting allegorical representations of the individual than of her reality, Lispector was criticized for her lack of engagement with a literature that addressed the social problems affecting Brazilian society, embraced by fellow Regionalist writers such as Jorge Amado and Graciliano Ramos. While *The Hour of the Star* is a story that places its social commentary at the forefront, it is also an unsettling yet beautiful reflection on the challenges of writing on poverty and the impoverished Other.

An insightful reader and critic of Lispector's work, Hélène Cixous observes that *The Hour of the Star* is a text on poverty that is not poor at all. Not as dense as her previous books, Lispector nevertheless succeeds "to speak from such richness on the topic of such thinness" (143). Interested in the interplay of strategies through which an account of the "ordinary" and "unnoticeable" turns into "an absolutely grandiose" poetic narrative, Cixous focuses on the question of the author, Clarice, and her attempt to portray "real, primitive poverty." "Those who have can never have

nothing...There are always remains of having, even if one no longer has"(153), she remarks, to note Lispector's tremendous and thoughtful effort to dispose herself of everything in order to approach the world of someone who has nothing and aspires for nothing. Taking Cixous as a point of departure, I am interested in exploring Lispector's motives in writing about the troubled figure of the narrator Rodrigo and, from there, appreciating a critical consciousness when it comes to writing about the Other. By making no attempts to disguise her efforts in approaching poverty and the poor, Lispector reveals the contradictions and restraints of language in the depiction of the Other. Further, and more importantly, this exposition acknowledges the impossibility of authentically representing him without falling into romanticized stereotypes or imprinting one's own biases. Even though writing on the Other and his reality is attainable –and Regionalist authors did so extensively in the 1930s– for Lispector the challenge, as well as source of frustration, seems to be in composing an accurate and ethical portrayal of a subject and sphere unknown to most individuals and to which she cannot fully relate.

Praised for her originality and experimental narratives since her first book, *Near to the Wild Heart* (1944), Lispector's fiction diverted from traditional forms and topics. Although this last novel takes on a social tone, more attuned to her contemporary Brazilian context, it does so on her own terms, truthful to her work and introspective nature.

Born with a legacy of misfortune in one of the poorest regions of the northeast, the young protagonist in *The Hour of the Star*, Macabéa, is raised by an unloving aunt after the death of her parents to typhoid fevers in the backwoods. Barely literate and poorly equipped with a basic typing course, she finds her way from the rural Alagoas to the bustling and urban Rio de Janeiro. Living on hot dogs and coca cola, her frugal existence unfolds around the bedsit she shares with four other girls, an underpaid job, and occasional moments of joy: "Acre Street for living, Lavradio Street for working, the docks for excursions on Sundays"(30). Unaware of her outward misery, the narrator notes that Macabéa passively performs her role of living, simply existing without questioning her existence or her poverty. "Nobody desires her," remarks Rodrigo, as Macabéa was so hopelessly tiny that she went unnoticed to everyone but him.

How does one represent poverty? Can art accurately portray the voice of the oppressed? Can writing become a force of change? Despite the common criticism that Lispector was known to be a self-centered writer indifferent to social problems, as a matter of fact, several of her texts evidence that she was mindful of the realities of the poor –her Saturday column in the *Jornal do Brasil* addressed poverty, a topic that haunted her from early on in her life.<sup>1</sup> In a text that traces Lispector's

literary incursions into the topic of poverty, Marta Peixoto argues that, “despite her continued awareness of social injustice and her sense of the urgent nature of the problem it presents, she felt unable to approach it ‘de um modo “literário” (isto é, transformado na veemência da arte)’ [in a ‘literary’ way, in other words, transformed into the vehemence of art]” (106). Poverty was a tangible experience for Lispector, first during the family’s early years in Maceió and later during her childhood in Recife. In her autobiographical account, *No Exílio* (1948), her sister Elisa recounts Pedro Lispector’s desperate efforts to provide for his ailing wife and young daughters as a peddler upon their arrival in Brazil.<sup>2</sup> Several years later, Lispector settled in the upper middle-class neighborhood of Leme, where the city’s uneven urban landscape placed the rich and the poor side by side, and she coexisted with the slums’ precariousness. In “O que eu queria ter sido” [What I Should Liked to Have Been], one of her weekly *crônicas* published in November 2, 1968 during Brazil’s first years of dictatorship, a candid Clarice confesses how ever since she was a child she would have liked to have been a fighter to defend other people’s rights:

The social drama left me distressed and bewildered as I witnessed the injustices to which the so-called underprivileged classes are subjected. In Recife, where I spent my childhood, I used to visit our maid’s house in the slums every Sunday. And the misery I saw there convinced me that something had to be done to change the situation. I wanted to act. (199-200)<sup>3</sup>

Instead, she became someone that feels deep down and meditates through the word. “Someone so unimportant, so very unimportant,” she humbly concedes at the end of the text, almost as if an apology. In contrast with Regionalist writers who viewed poverty as a literary subject from which to denounce social exploitation, Lispector finds it difficult to depict the poor and his hunger just by an “act of imagination.”<sup>4</sup> Even when imagined, the scene of the famished boy asking his mother for food in “As crianças chatas” [Tiresome Children] appears too real and is a reminder of a poignant reality that she cannot accept and wants to ignore: “Until overcome by suffering and weariness, they both doze off in their shell of resignation. I cannot bear resignation. Ah, how I swallow my disgust with greed and pleasure” (33). In another chronicle, “A entrevista alegre” [A Pleasant Interview] from December 30, 1967, and in response to the question if she would be prepared to devote her writing to a political cause, Lispector replied: “Frankly, I see myself as being committed. Everything I write relates, at least deep down inside me, to the reality around us. Perhaps this aspect of my writing will become

more forceful one day. Perhaps not" (84). Aware of the injustice and perils of her times, for Peixoto Lispector's reluctance to address poverty directly in full view corresponds to her self-awareness in belonging to a social group that strengthened the social difference between rich and poor (2002: 111). Although true, I would like to further argue that it is her preoccupation *both* to naturalize poverty and to turn the powerless Other into a character of amusement. From there, her angst-ridden character Rodrigo as well as her powerlessness in the face of a reality she cannot alter through writing, makes her hesitant in tackling the subject of poverty through fiction. However, it is precisely through words and her capacity for feeling that she wages her own fight for justice.

Most of Lispector's female characters are well-to-do women who reside in middle-class neighborhoods in Rio de Janeiro, whose comfortable lives conceal their inner neuroses and frustrations. Lispector does approach the underprivileged Other's uncomfortable life, but cautiously and generally, through characters that function as troubling agents of an apparent flawless social order, such as the blind man in "Amor" [Love], the beggar in "A bela e a fera" [Beauty and the Beast], the old defenseless woman in "Viagem a Petrópolis" [Journey to Petropolis], and the enigmatic housemaid Janair in *The Passion according to G.H.* (1964). An interesting character is the domestic servant, a common presence around Brazil's middle and upper classes who despite their intimate relationship with their employers in the private sphere, remains an alien and uncomfortable presence. In Lispector's chronicle "O lanche" [The Party], the narrator recreates an imaginary tea-party in which all of her guests are the maids she has had throughout her life. Seated with arms crossed over their bosoms, the women remain silent until one by one they speak to the narrator. "I want three days off during the Carnival, madam, for I'm tired of playing Cinderella," says one. "Food is a question of salt. Food is a question of salt" (361), remarks another. Through carefully crafted responses that first appear trivial, Lispector explores a new order of interactions at the practical and symbolic level, as Peixoto notes, and through which the reader is confronted with social and discursive practices that enforce the distance between them. In another chronicle, "A mineira calada" [The Quiet Woman from Minas], she recounts how once her maid Aninha asked to read some of her work. At first surprised by such unusual request, she replied that her books were somehow complicated, to which the maid, unaffected, responded: "I like complicated things. I can't stomach *sugared water*" (67). A character that appears in a few of her chronicles, Aninha's response surprises her once again as it forces her to rethink the class prejudices she inadvertently practices in her everyday life.

Although Lispector admits that maids make her feel uncomfortable

because their presence serves as a reminder of the deeply-rooted unequal social order, she does not avoid the conversation. Rather, by placing her conflicted narrator and the helpless protagonist side by side in *The Hour of the Star*, she takes a frank look at the Other, challenging the reader to reevaluate his views and preconceptions on poverty, justice, and empathy, while simultaneously reflecting on the creative process of writing. In the following section, I will explore Lispector's authorial voice behind Rodrigo's ambivalent character and her ultimate approach to poverty and the Other.

Composed of true facts and written with simplicity, Rodrigo begins his account forewarning the reader that his is a plain story of the "unremarkable adventures of a girl living in a hostile city." Fragile and with little to say, the narrator deems his mandate to speak on behalf of his undernourished heroine: "What I am writing is something more than mere invention; it is my duty to relate everything about this girl among thousands of others like her... For one has a right to shout. So, I am shouting" (13-14). But quite the contrary takes place. In a rambling tone that overshadows that of his protagonist, Rodrigo appears as a conflicted presence whose intentions and role result unclear. If at the beginning he reveals sympathy for his protagonist, soon after he is more interested in describing his own efforts expended in narrating poverty. One wonders if he cares about Macabéa, or if he is more concerned with finding a way to channel his voice and overcome his own marginality.

Deliberately exposing the narrator's inconsistencies and fictionality, Lispector deconstructs the creative process in order to reflect on how writing about poverty, otherwise viewed as a powerful mechanism to redress social injustices, loses meaning in its composition and becomes a tool that normalizes it. For what Rodrigo represents as a wearisome task that demands him to "acquire dark circles under [his] eyes from lack of sleep: dozing from sheer exhaustion like a manual laborer" (19), a view on poverty based on assumptions and social clichés, to Lispector is a true calamity that is not poetic in the least. A text "absolutely unequalled in terms of signification, audacity, and invention" (145), as Cixous observes, Lispector's inventiveness consists in crafting a text within a text from where to approach the difficult yet necessary question on the Other from both a social and discursive stand.

Beginning with its structure, *The Hour of the Star* proves to be anything but a simple story. A dedicatory opens the text and highlights that in truth Clarice is the writer, not her narrator Rodrigo, and then the text is followed by fifteen alternative titles, like *The Blame is Mine*; or *Let Her Fend for Herself*; or *She Doesn't Know How to Protest*, among which comes forward the author's signature, *Clarice Lispector*, next to *The Right to Protest* and without the accompanying conjunction *or*, a symbolic gesture that

blurs the distance between author and text, and thus of fiction and reality. After this sections comes the narrator, Rodrigo's, persistent voice that acts as a prelude to the text and ends up engulfing it. From the protagonist, Macabéa, the reader does not hear much, getting only glimpses of her life through Rodrigo's erratic thoughts. Only in the middle of the text does Rodrigo retake the reader to the thread of the plot, when he announces having found three pages in the trash, that Macabéa surfaces and appears in full view to the reader. Interestingly, like the protagonist, Rodrigo also faces marginalization; however, his is more poignant as it is real and transcends the fictional sphere. In contrast to Macabéa, who ignores the actual conditions of her existence, Rodrigo is aware of his alienation in a city in which he feels incapable of positioning himself within a particular social group. "Yes, I belong to no social category, marginal as I am," he laments, "the upper class consider me a strange creature, the middle classes regard me with suspicion, afraid that I might unsettle them, while the lower classes avoid me" (18). Displaced within reality, Rodrigo finds in the fictional ground the means to create a character in whom he can be reflected and signified: "I see the girl from the Northeast looking in the mirror and – the ruffle of a drum – in the mirror there appears my own face, weary and unshaven. We have reversed roles so completely" (22). By projecting his own marginality over Macabéa's life, Rodrigo symbolically invests himself with an authority he lacks in reality. Cynthia A. Sloan observes that this interchanging of roles represents for Rodrigo "the only way to transcend the limits of the self" (96). Powerless in reality, it is through his protagonist that he seeks to change his fate. However, his aspiration to relocate in discourse does not come easily. When he transfigures himself through Macabéa, her life, destiny, and hunger, become his also. "An entire human being who is as much alive as I am" (19), Rodrigo ends up losing himself in a character that pressures his own for a response. An unbearable burden he does not know how to represent any longer, he has no choice but to kill her.

Regarding Rodrigo's legitimacy as an engaged narrator, we should follow the issue of his insistence for stark realism, his efforts at certain point appearing exaggerated, if not disproportionate. Confident in his role, he remarks that facts and words are enough for him to capture the spirit of language and immerse himself into the plot. Peixoto finds this treatment of poverty problematic as he "constructs Macabéa and the other characters by calling upon openly displayed class prejudices" (1991:195). Olímpico the Jesus with his gold tooth and greasy hair, Glória and her swinging hips and mentholated cigarettes, the poor people's doctor that cares more about his earnings than that of his ailing patients, or the other four Mariás roommates, as poor and unskilled as Macabéa, compose a portrait in which poverty appears as a standardized experience. While



one could argue that Rodrigo's intention is to offer an honest portrait of the underprivileged in order to give substance to a subject generally seen only as a statistic, and who, in becoming familiar to the reader, can prompt a response, he later admits that he is unacquainted with such reality. Can poverty be disguised as an authentic experience? It appears so. However, intentionality remains a central matter here. Macabéa's consent to a life of hunger and misery does not correspond to her true wishes, if she were to decide, but to Rodrigo's view of her reality, feelings, and mediocre aspirations. When he comments that she finds happiness in going once a month to the movies, craving for a chance to eat meat, or sipping cold coffee before going to bed, he views poverty as a condition, rather than a social problem. Despite the fictional nature of the text, Macabéa's hunger, the same of that the crying boy of "As crianças chatas," is a real problem and calls for a response.

In drawing attention to the narrator's prejudices, as when Rodrigo claims that anyone but a woman could write this story as a "woman would weep her heart out" (14), Lispector now calls upon the reader and his own role in consuming the text. In *The Author's Dedication*, *alias Clarice Lispector's* opening text, she summons the reader to take part in her story: "This story unfolds in a state of emergency and public calamity. It is an unfinished book because it offers no answer. An answer I hope someone somewhere in the world may be able to provide. You perhaps?" (8). Lispector is fully aware that her opening text is the effective space to present the reader with a responsibility and burden that not everybody is ready to bear. For example, Carla de Sousa, the protagonist of "Abela e a fera," is unable to feel empathy for the beggar and his condition, focusing instead on her own feelings and thoughts. Removed from the reality of poverty, the beggar exposes her to her privilege, unfulfilled social responsibility, and guilt. Growing desperate by her situation, "she felt an unexpectedly murderous urge: to kill all the beggars in the world! Just so she, after the massacre, could enjoy her extraordinary well-being in peace" (656).<sup>5</sup> Unlike Carla, Lispector allows herself exposure to poverty, requesting the help of the reader to put into writing the poor: "Amen for all of us," she concludes in her dedication.

Rodrigo affirms that he writes because he is bored and has nothing else to do. Why does Clarice write? Although she acknowledges in several of her chronicles that there is little she can do by solely writing, as it has no real effect in the concrete world, she perseveres in her task of meditating and feeling.

Here, I would like to attempt an interpretation of this question using Sartre's idea of *bad faith*. A philosopher that Lispector acknowledges having read, Jean Paul Sartre defines freedom as a fundamental structure of the conscious being. In recognizing oneself free, the individual realizes

that he can make choices in life for which he is entirely responsible. "We are condemned to be free," notes Sartre to explain how freedom can become a heavy burden, generating a sense of anguish in the subject once he realizes his tremendous responsibility towards the choices and actions he takes. Aware of the distress freedom engenders, Sartre identifies two attitudes for addressing this anguish. Individuals can either choose to make a conscious and responsible use of their freedom, known as authenticity; or they can opt to flee the anguish by lying to themselves. This second option is known as bad faith, or the conscious attempt to deceive or lie to oneself as a recourse to hide one's freedom. Freedom is not something that one can escape, and those who choose to be authentic will irremediably face anguish. Although self-deceptive and temporary, bad faith represents a recurrent temptation for the individual. The ending of *The Hour of the Star* is by all means unexpected. In an unusually self-indulgent act, and per advice and help of Glória, Macabéa decides for the first time to inquire about her future, visiting Madame Carlota, a retired prostitute turned fortuneteller. To her surprise, Macabéa learns how miserable her life has been until that moment and how from now on a promising destiny awaits her. Incredulous of her discovery, although hopeful for her new future, she leaves the medium's house and is tragically hit by a car, dying in the middle of the street. Rodrigo, hesitant about what to do –if he should change her future or let her die– resolves that there is nothing he can do to change her destiny. "Et tu, Brute?" he seems to ask himself, as if in shock at his own betrayal. Rodrigo's refusal to give his protagonist a different finale could be interpreted as his own bad faith action. Once Macabéa becomes a more demanding presence, surpassing her initial role as a reflection of Rodrigo's marginality, the narrator realizes the big responsibility he has assumed with respect to the happiness and future of a person who depends on him. Fearing the costs of bearing this heavy burden, he argues that someone is to blame for her miserable condition, as he only describes the facts of a reality towards which he has no direct responsibility. Furthermore, he suggests that in her death she ultimately frees herself of the immitigable tragedy that is her life. Here, and in relinquishing his authorial responsibility onto someone or something else, Rodrigo seems to suggest that the facts he claimed as truth to depict poverty were indeed literary mechanisms he employed to present a persuasive portrayal of a hopeless reality, instead of an honest and responsible account of a reality he ignores. This uncompassionate attitude challenges Rodrigo's ethical approach in voicing a marginal subjectivity. In choosing to kill Macabéa, Rodrigo individually liberates himself from a painful but necessary duty that would require more concrete action from his current role. In the broader picture, his personal failure signifies a larger social problem in which a

ruling class is complicit in its decision to ignore a situation that is a direct consequence of its unsuccessful actions to overcome these divisions. In either scenario, the lack of an ethical approach towards the poor and their situation not only unmasks the prejudices and hypocritical attitude of the ruling elite, but also the insincere sentiments of the middle class towards the less privileged.

In an unusual gesture that she describes as a sort of forgiveness of herself in the chronicle "Literatura e justiça" [Literature and Justice] from *The Foreign Legion*, Lispector observes that while her contribution to the human and social problem has not been carried through in an "active way," that is to say within the "maze of political intrigue," it has been through writing that she found a way to address the question of justice. "Long before I ever felt 'art', I felt the profound beauty of human conflict. I tend to be straightforward in my approach to any social problem. I wanted 'to do' something, as if writing were not doing anything" (124). Aware of her social reality, it is through her reflective nature and writing that Lispector finds the way to do more, for her, her characters, and the reader. Little as she is, Macabéa finds through language the means to overcome her nothingness and become a star. In her self-realization of a future and a different life, even momentarily, Lispector allows her to be seen. To the reader she speaks too, challenging him to think of his own prejudices and indulgent apathy in the face of a reality that, despite existing in the imaginary as a fiction, is all too real.

For Sartre, all stories present a particular mode of reasoning that respond to a specific ideological context, but also: "all works of the mind contain within themselves the image of the reader for whom they are intended" (73). This corresponding relationship becomes evident in Rodrigo's regular calls to his reader to validate his own perception of the poor, which in turn brings to light the reader's biased view of poverty and complacency with an unfair reality. In the same manner, the ironic tone Rodrigo employs for representing the poor is shared by a reader who identifies with it and conforms with Rodrigo's class prejudices: "if the reader is financially secure and enjoys the comforts of life, he must step out of himself and see how others live...here I am acting as a safety-valve for the bourgeoisie" (30). Macabéa's story allows Rodrigo to write on the poor and himself. More importantly, it provides the reader with the means to experience a reality of precariousness that he or she is unfamiliar with from literature, in which he or she feels close to the disgrace of a marginal class. However, even though Rodrigo denounces a social problem and blames someone else for this situation, it is interesting to note that he does not question his readers' values and ethical responsibility. Thus, the reader—as Lispector suggests in her dedicatory—contents himself with relating to this story "in technicolor

to add a touch of luxury” as a simple observer, instead of a conscientious reader. Sharing the same apathy, the narrator feels liberated of his moral duty when he declares that Macabéa is dead, his story finished, and that strawberry season is around the corner.

Cixous explains that in her study of Lispector’s novel she intends to examine what Macabéa is, instead of what she is not, which she finds easier to illustrate, in order to unveil the text’s strategies for writing on poverty. Several of Lispector’s fellow writers preferred to present compelling portrayals of backwardness in order to denounce the political and social crisis of their time through literature. Lispector, in turn, chooses a different option that goes beyond the initial portrayal of poverty Cixous discusses: to propose a critique to inequality at the same time that she uses the fictional discourse to disclose the mechanisms from which poverty is recounted and reinforced. In doing so, Lispector unveils how some narratives that claim a commitment to the poor, can actually lead to the misperception of a reality that continues to reproduce a biased understanding of the marginal subject. Her hesitancy to write on the Other should be interpreted too as her lucid awareness that, notwithstanding her significant efforts to apprehend the poor Other, her portrayal would be fragmented and serve as a reflection of her own values and views. Thus, *The Hour of the Star* should also be read as her successful denunciation of a social calamity and her honest surrender to the Other. In both situations, the potential of the word aims to restore the voice and visibility of the Other in discourse, whereas in reality this is more difficult.

## NOTES

- 1 See the work of Irene Marques for more information.
- 2 Quoted in Benjamin Moser, especially Chapter 6. See also Earl E. Fitz.
- 3 All chronicles quoted from the English translation *Discovering the World* unless stated otherwise.
- 4 “Macabéa’s hunger is both a product of material deprivation and a metaphor of the totally vulnerable and denuded existence that Lispector sets up as an ideal in many texts. In this polyvalent encoding of poverty, Lispector questions the dubious moral and psychic forces at work in the representation of oppression. She points out the absurd of the well-off writer who imagines the position of someone who goes hungry, stressing –and giving in to– the urge to engage in such an act of imagination”. Marta Peixoto, *Passionate Fictions* (1994: 97).
- 5 See Clarice Lispector, *Complete Stories*.

## WORKS CITED

Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Transl. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: U of Minnesota, 1990. Print.

Daigle, Christine. *Jean-Paul Sartre*. New York: Routledge, 2009. Print. Fitz, Earl E. *Clarice Lispector*. Boston: Twayne, 1985. Print.

Lispector, Clarice. *The Hour of the Star*. Trans. Giovanni Pontiero. Manchester: Carcanet, 1986. Print.

\_\_\_\_\_. *Near to the Wild Heart*. Trans. Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1990. Print.

\_\_\_\_\_. *The Foreign Legion: Stories and Chronicles*. Trans. Giovanni Pontiero. New York: New Directions, 1992. Print.

\_\_\_\_\_. *Selected Crônicas*. Trans. Giovanni Pontiero. New York: New Directions Pub., 1996. Print.

\_\_\_\_\_. *The Complete Stories*. Trans. Katrina Dodson. Ed. Benjamin Moser. New York: New Directions, 2015. Print.

Marques, Irene. "Authenticity of Being as the Politics of Agency in Lispector." *Transnational Discourses on Class, Gender, and Cultural Identity*. West Lafayette: Purdue UP, 2012. 105-53. Print.

Moser, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford: Oxford UP, 2009. Print.

Peixoto, Marta. "Rape and Textual Violence in Clarice Lispector." *Rape and Representation*. Ed. Lynn A. Higgins and Brenda R. Silver. New York: Columbia UP, 1991. 182-206. Print.

Peixoto, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: U of Minnesota, 1994. Print.

Peixoto, Marta. "'Fatos São Pedras Duras': Urban Poetry in Clarice Lispector." *Closer to the Wild Heart. Essays on Clarice Lispector*. Ed. Cláudia Pazo and Claire Williams. Oxford: Legenda, European Humanities Research Centre, 2002. 106-25. Print.

Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on phenomenological ontology*. Trans. and introd. by Hazel E. Barnes. New York: Philosophical Library, 1956. Print.

Sartre, Jean-Paul. *"What Is Literature?" and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1988. Print.

Sloan, Cynthia A. "The Social and Textual Implications of the Creation of a Male Narrating Subject in Clarice Lispector's A Hora da Estrela." *Luso Brazilian Review* 38.I (2001): 89-102. Print.

## EL YO REFLEXIVO: CONTINUIDAD ENTRE META Y AUTOFICCIÓN EN LA NARRATIVA DE CÉSAR AIRA

Mariano García

Universidad Católica Argentina / Conicet

¿Se puede hablar de evolución en la obra de César Aira? En su primera etapa, la del ciclo de novelas en torno a *La liebre* (*Embalse*, *La guerra de los gimnasios*, *Los misterios de Rosario*), donde irradiaban desde la invocación explícita e implícita a Darwin ideas recurrentes como mutación y *struggle for life*, el fecundo concepto de lo evolutivo aparecía como un disparador narrativo encarnado en la huidiza liebre legibreriana, figura híbrida de la presencia-ausencia muy del gusto del autor. Si bien lo evolutivo era un tema y un interés, la obra no exhibió desde sus inicios un afán de superación, una necesidad, por decirlo así, de “quemar etapas”, sino más bien un planteo de simultaneidad en la sucesión, es decir, un oxímoron a través del cual la necesaria sucesión que implica la publicación en el tiempo, así como lo sucesivo que impone la lectura, buscan una solución en lo simultáneo: ya sea planteando la obra como entradas de una enciclopedia (*Cumpleaños* 77-8), o bien asimilando el proceso de lectura a formas artísticas donde predomina lo simultáneo, como la pintura o la escultura.<sup>1</sup> Aunque la liebre hace tiempo ha desaparecido, se puede decir que se mantienen casi intactos algunos motivos que a su manera, por su persistencia en la economía de la obra aireana, establecen esta continuidad entre lo sucesivo y lo simultáneo.

Sin embargo, también podemos constatar un cambio o, quizá, una dirección, nunca en línea recta sino meándrica como el dibujo narrativo de sus ficciones, que avanza de las preocupaciones iniciales por lo narrativo, el uso del realismo y en cierta medida la construcción relativamente coherente de los personajes (*Una novela china*, *Canto castrato*, *La luz argentina*) hacia una progresiva abstracción en la que se



vuelve predominante la discusión metaficcional de distintos aspectos narrativos (*La mendiga*, *Las conversaciones*), el yo autoficcional como marco asimétrico del relato (*El llanto*, *La costurera y el viento*, *El error*), un interés marcado por la prosopopeya y su derivación amplificada, la alegoría (*Cómo me hice monja*, *La princesa primavera*, *El mago*, *Mil gotas*); algo que se manifiesta con suficiente claridad en el cambio de títulos concretos, materiales, como *La abeja*, *El vestido rosa*, *La liebre*, *Las ovejas*, *El volante*, *La fuente*, *La serpiente*, a otros más conceptuales, como *Las conversaciones*, *La confesión*, *El error*, *Actos de caridad*, *La vida nueva*, *El divorcio*. Esto por supuesto que no es algo tajante, sino que se produce por progresión infinitesimal; muy en su estilo leibniziano, encontramos en Aira un poco de lo de hoy en la obra previa y también a la inversa.

Acaso la marcada presencia de gestos narrativos fuertes, el contar una historia, el gusto por el relato, estuviera condicionado por la coyuntura en la que se produce la irrupción de la obra de Aira, que aterriza en un campo literario dominado por las voces de Saer y de Piglia, el primero considerado por Aira con cierta condescendencia como un correcto escritor de taller literario, y el segundo como artífice de la “peor novela de su generación” (por *Respiración artificial*).<sup>2</sup> Frente a las densas epifanías a medio camino entre Faulkner y Proust en las que se decanta la escritura saeriana, y frente al aparato crítico inserto en las “ficciones paranoicas” de Piglia (“saberes” que para Aira asfixian a la ficción), la narrativa de Aira, tras una carta de presentación no precisamente benévola en términos narrativos con el lector, ya que la pesadilla de su *Moreira* se puede asimilar en algunos aspectos a la logorrea argumentativa de *Respiración artificial*, la narrativa de Aira, pues, busca ofrecer en ese momento aquello que considera se escamotea permanentemente en la literatura argentina: un relato con interés intrínseco, que no sea solo político, o psicológico, o social, un interés por el efecto por sobre la “calidad” (Aira 2014b: 12) efecto que en él asume la forma vanguardista del *shock* (Bürger 2010); un gusto en cierto modo borgeano por la buena factura narrativa, por el uso consciente de los resortes que mantienen en vilo la atención del lector, y que en buena medida remiten a una literatura considerada adolescente (aventuras, terror, ciencia ficción) y que se opone a las ficciones adultas y psicológicas pero muchas veces soporíferas de la *intelligentsia* contemporánea. En suma, un uso autoconsciente de los géneros que no deja de enmarcarse en una tardía poética del posmodernismo que Aira compartirá con Alberto Laiseca, Charlie Feiling, y los en cierto modo epigonales Daniel Guebel y Sergio Bizzio.

Con todo, una vez que Aira consiguió ocupar su lugar en dicha *intelligentsia*, y dejó bien asentada la importancia de halagar al lector con una historia bien contada por así decir (puesto que todos los logros de lo bien contado terminan en él en esos finales truncos, finales que

no son finales y que no hacen más que sembrar el desconcierto, salvo algunas excepciones de esta primera etapa como *Canto Castrato*, *Una novela china*, *Los fantasmas*, *Embalse* o *La prueba*), su preocupación por lo ficcional se concentró paulatinamente en reflexiones de carácter más abstracto insertas en la ficción, en una renuncia a disfrazar su mirada detrás de otros personajes y en un desinterés casi absoluto por la así llamada coherencia psicológica en la construcción de dichos personajes. Podría decirse, en este plano de generalización un tanto grosera, que el movimiento del que hablamos se dirige hacia una filosofía de la ficción o de la composición en la que los personajes, para decirlo en palabras de Deleuze y Guattari (62), son ya “personajes conceptuales”, vale decir que “operan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la creación misma de sus conceptos”, como los personajes que dialogan en Platón, o justamente en Leibniz, y que encontramos en una situación análoga en los diálogos que constituyen *El juego de los mundos* o *Las conversaciones*. No será la primera vez, ni la última, que el personaje César Aira se sienta a tomar un café con un amigo y a partir del diálogo se va engarzando el concepto a tratar.

Esta especie de tensión interna entre novelas más narrativas y novelas más filosóficas o abstractas nos lleva a pensar en una filiación que hace relativamente poco estableció Julio Premat en su estudio *Héroes sin atributos* (2009), en donde, desde la perspectiva de la autofiguración, Premat sugería un certero canon para la literatura argentina del siglo xx, que hacía girar en torno a la figura entre mítica y fundacional de Macedonio Fernández. Si la presentación de Macedonio en el campo literario se producía con un tropezón autoficcional en sus misceláneos *Papeles de Recienvenido* (“El accidente de Recienvenido”, Fernández 15), renunciando de este modo a la posición magisterial del Autor con mayúsculas y del Autor Mayúsculo para postularse como “bobo de Buenos Aires” (Fernández 145), Aira tomó debida nota a la hora de plasmar a sus narradores o protagonistas torpes, en algún sentido deficientes, con una clara vocación por el ridículo involuntario conocido como papelón, o por los razonamientos aberrantes, como en *El llanto*, *La fuente*, *Las curas milagrosas del doctor Aira* y *Cumpleaños*. Esta provocación frente a la solemnidad del autor resultó entre molesta e incomprensible (de ahí su irritante “liebre legibreriana”, figura del juego legible-ilegible) en el caso de Aira, cuyo precedente en Macedonio quizá no se tuvo en cuenta ya que Macedonio es una figura conocida, un mito local, pero un mito que nadie lee, y al que ni siquiera Borges logró allanarle un lugar en el gusto del público no académico.

A esta actitud paradójica del autor sin autoridad, Macedonio suma un interés por la filosofía, más particularmente por la metafísica, que articula toda su obra y que constituye su fundamento. De los motivos que

urden la trama discursiva macedoniana, como 1) el balbuceo, la torpeza, la tontería, la falta de lucidez, la duda, el tanteo; 2) el humor, la alegría, cierto optimismo; 3) la argumentación filosófica ardua o hermética; 4) la tendencia alegorizante o la alegoría abiertamente asumida; y por último 5) cierta inclinación a la melancolía que se asocia a su vez con lo informe (Kristeva 36),<sup>3</sup> podemos encontrar, más que rastros, rasgos análogos pero vueltos personales, ya que, así como resulta inconfundible una sola frase de Macedonio, del mismo modo se ha vuelto bastante reconocible el personal estilo aireano.

Es también un rasgo llamativo que en ambos autores encontremos un particular ida y vuelta entre meta y autoficción, en Macedonio derivado de su horror al asunto y su frecuentación del Quijote (Attala 2009), y en Aira más centrado no solo en su interés por la literatura surrealista (proclive a las piruetas autoficcionales y a disolver la oposición entre ficción y no ficción) sino en su interés por la experiencia vanguardista en general, desde Max Ernst, Joseph Cornell o John Cage, hasta la cifra hermética de muchas de sus invenciones: Marcel Duchamp y sus anamorfosis. En cualquier caso, el talante abiertamente experimental de la literatura macedoniana es retomado de manera sistemática por la obra de Aira, aunque queda claro que así como Borges es el discípulo aventajado y legible de Macedonio, Aira se posiciona en una relación de filistría<sup>4</sup> frente al mito literario de la segunda mitad del siglo xx en la literatura argentina: el “maldito” y temible Osvaldo Lamborghini, con quien la escritura de Aira parece mantener una relación más bien tangencial e incluso por momentos invertida.

Tratemos de sobrevolar algunos textos de los últimos cinco años para ilustrar puntualmente algunas de estas generalizaciones. Comenzaremos pues por un título significativo, no tanto por su valor narrativo, algo desvaído, sino por el guiño que comporta para su propia poética: *El error*, novela de 2010. Como de costumbre, hay una serie de falsos comienzos hasta que la acción se encarrila, una ostentación de las líneas narrativas que no se desarrollan, una exhibición de cabos sueltos. Pero esas partes que parece no se integran, que quedan como piezas sueltas, construyen sin embargo el macrotexto y recuperan su sentido en su remisión a la Enciclopedia o Comedia Post-Humana aireana, lo que establece de manera absoluta un sobreentendido conocimiento del autor, que en su poética importa siempre tanto o más que la obra. Las líneas narrativas propuestas son:

a) Un narrador en primera persona, que podemos imaginar autoficcional o no,<sup>5</sup> entra a la acción del texto atravesando una puerta con un cartel que reza “error”. La acción se presenta comenzada; él y A. visitan un jardín en El Salvador, y están peleados (se comenta al pasar

que él la ha violado en el pasado). Los acompaña un tal Oscar y su mujer estadounidense Esther, vieja y enferma. Juntos visitan la exposición permanente de un gran escultor; las mujeres se quedan charlando en un café y Oscar y el narrador desarrollan los conceptos de sabotaje y terrorismo, comentan un mural en el estilo usado por Botticelli para ilustrar la *Divina Comedia* (es también el recurso que usa el mismo Botticelli, y que aquí no se menciona, en su serie sobre Nastagio degli Onesti)<sup>6</sup> y que básicamente ilustra la figura de la **sucesión simultánea**, aquí representada por las andanzas de un bandido popular, Pepe Dueñas.

b) Historia del escultor cuya muestra permanente visitaron los personajes de a), aparentemente llena de pérdidas personales que despiertan la atención de una mujer presa que comienza a mandarle cartas pues ella también lo “perdió todo”.

c) La mujer presa huyó tras matar a su marido con un bloque de oro. Se pierde en la selva y comienza a trabajar para un hombrecito diminuto, el neurólogo Eugenio, también dado a los más originales experimentos. En su lecho de muerte, Eugenio le dice que ella no ha matado a su marido. Ella vuelve a la ciudad y es condenada a cadena perpetua por el error de Eugenio. Por un error burocrático es puesta en libertad y vuelta a encerrar de inmediato.

d) Las presas se entretienen leyendo folletines de la editorial La Providencia.

e) Las aventuras de Pepe Dueñas constituyen la materia de muchos de estos proliferantes folletines, como por ejemplo la aventura de la obtención del gel de piedra.

f) El código de aventuras deriva en un sainete burgués con la incorporación de la esposa de Pepe Dueñas, la protestona Neblinosa, que quiere arreglar un imperfecto busto que se ha hecho de su padre, para lo que Dueñas sale a buscar al escultor de b), pero este es un escultor abstracto y Dueñas debe arreglarse solo, copiando a mano los planos del Palacio de las Ciencias donde está el busto, tarea que se plantea como infinita.

El grueso del texto, la historia que cuenta, es la de Pepe Dueñas, variación hipertrofiada del episodio del Menguante que narra *El bautismo* y que remite a su vez a los criminales carismáticos del folletinista Eduardo Gutiérrez, tan vinculado a los inicios literarios de Aira (*Moreira, El bautismo*). Si bien la simetría del texto aparece negada pues no se retoma el marco inicial (aunque las discusiones entre Neblinosa y Pepe Dueñas reflejan la pelea entre A. y el narrador), el texto despliega una serie de cajas chinas, por así decir, por la cual un relato aparece dentro de otro, operando así las miniaturizaciones muy del gusto aireano, tematizadas a su vez por el minúsculo Eugenio

(77-8) y por los avioncitos que se desprenden de un avión de Pan-Am (111-2). Esta estructura regresiva, empero, hace menos gala del error de lo que nos permite inferir su título. Más allá de los errores que sufren o cometen los personajes, el único error “real” parece ser el del autor implícito cuando confunde el episodio del rebote de la bala mencionado por Eugenio (77) atribuyéndolo a la mujer en el momento de asesinar a su marido. Si bien es conocido el procedimiento aireano de volver productivo el error negándose a corregir, buscando por el contrario justificaciones para dicho error que van pautando la forma caprichosa/azarosa de sus novelas (“Ars narrativa”), no parece que a simple vista ese recurso aparezca tan explotado como en ficciones previas, aun cuando su tematización es aparente en las menciones al monstruo (48, 57), en los errores perceptivos que estudia Eugenio, y sobre todo en la lógica de folletín que representa Pepe Dueñas, en cuyas andanzas prevalece “la improvisación, y un cierto descuido [...] que le permitía seguir adelante en todas las circunstancias, dejarlas todas atrás” (149). Pero esta “transformación de las ideas en cosas” (149) que representan las aventuras del bandido, este paso de lo abstracto a lo concreto, se lleva a cabo de manera no muy convincente para el lector, como si el texto no se decidiera a resolver la tensión entre la concreción de las aventuras folletinescas y la abstracción desplegada aquí por el largo excursu metaficcional sobre los folletines (90-97) y por la figura del escultor abstracto (175, 183), encargado en cierta medida de configurar una relativa simetría del relato así como de alertarnos sobre la engañosa cualidad “figurativa” del texto.<sup>7</sup>

*Margarita (un recuerdo)*, de 2013, retoma la serie de recuerdos de infancia (*La costurera y el viento*, *El tilo*, *El cerebro musical*, *La confesión*), con su reconocible topografía pringlense y las sutiles distorsiones características, en este caso desde la primera página atribuyendo al eventual narrador autoficcional diez años más que el César Aira real. Más allá de representar una gozosa escritura en la que el tópico del primer amor se resuelve en el marco genérico del idilio pastoril, reaparecen algunas preocupaciones conceptuales de estos últimos años como la Caridad (Margarita, abnegada compañera de su padre que renuncia por él al amor, podría considerarse una alegoría de esta virtud, 55), y una vez más la tensión entre lo concreto y lo abstracto tal como lo ejemplifican las siguientes citas:

Mi entrega era total y ella la recibía con demoras y anticipaciones que rizaban el tiempo en volutas asimétricas. Yo cerraba los ojos para mejor sentir tanta belleza. Los abría a los grandes soles del campo, asombrado de seguir allí. No presentía nada. No era hora de presentir. La idea pura necesitaba una forma para poder expresarse; una vez formada,

se contaminaba de todas las cosas concretas que habían entrado en su círculo por asociaciones o permutaciones. Y eran muchas, muchísimas, más de las que habría imaginado que existían (89).

Un poco más adelante, ya cerca del final, producida la dolorosa separación, el narrador, pese a su maravillada idealización de Margarita, comprende “oscuramente que Margarita era real, que por más que hiciera no podría reducirla a las dimensiones mutantes de la fábula” (106), pese a que un poco antes la definía como “siempre ligeramente despegada de lo concreto” (78) y como “figura visible de la asociación de ideas” (79).

Desde el principio el texto juega con la oposición entre realidad e imaginación, y esto toma forma particular en la escena en que el narrador intenta concentrarse en las “ensoñaciones” de la lectura mientras afuera los peones, en medio de una gritería risueña, juegan a la taba (34-8). Leyendo unos ensayos de Oscar Wilde, el narrador comprende “la pureza del pensamiento”, algo que de manera grotesca es enfrentado a la descripción de un peón con una deformidad en la boca, la expresión más basta de una materialidad obscena y pavorosa. Los datos de la realidad, como la partida de Margarita, entran en el pensamiento del narrador “con una fuerza que me causaba dolor” (99), acaso porque “el pensamiento, ese hijo dilecto del futuro, no puede nada contra el presente” (11). Pese a que la fuerte impronta del escenario idílico ayuda a crear la ilusión de una espacialización del tiempo (nuevamente la simultaneización de lo sucesivo), esta figuración de lo ideal resulta aplastada por lo real, y hacia el final hasta la luna menguante termina por perder su densidad metafórica.

Con *Actos de caridad*, de 2014, podemos pensar que frente a la anécdota de un sacerdote que construye un suntuoso palacio allí donde lo envían para aliviar la miseria de un pueblo estamos frente a una trama zoliana como la de *La faute de l'abbé Mouret*, donde las preocupaciones materiales, y más precisamente decorativas del cura del título pautan un contrapunto irónico con la vocación sacerdotal.<sup>8</sup> Sin embargo lo que Aira nos presenta es aquello que André Jolles caracteriza como *einfache Formen*, un apólogo o parábola kafkiana que en su gradación y amplificación de absurdos recuerda a *El templo etrusco* de Wilcock, y que en la utilización de la mansión y su parque como soporte del concepto paradójico de Caridad asume las formas de la alegoría, al estilo de las novelas renacentistas *Cárcel de amor* o *El sueño de Polifilo* y cuya tradición llega transformada hasta *Las afinidades electivas* de Goethe. Vale decir, un texto donde lo espacial amenaza con ocupar el tiempo de la narración, sobre todo al ser esta circular y además porque, característica llamativa en Aira, la anécdota no está contada en pasado, tiempo por excelencia del relato del que Aira se ha mostrado acérrimo defensor (Aira 2014b:



73-4), sino en un presente hipotético que se prolonga hacia el futuro: en suma, un “*a priori* del plano de construcción” (Binswanger 230) en el que conviven y se realizan todas las opciones posibles y sus contrarios. Esto y la ausencia de nombres del primero, segundo y tercer sacerdote afianzan la sensación de fábula, en donde la historia es apenas una ilustración de la idea (y la idea en este caso es que por humildad se renuncia a la caridad y a la pobreza). La simetría que impone el esquema temporal circular (en el que los sucesivos sacerdotes podrían representarse como lo hace Botticelli) en cierto modo paraliza el tiempo y eterniza la anécdota, sustrayéndola del tiempo narrativo y afianzando así su abstracción, que a diferencia de lo figurativo sospechamos que no tiene tiempo. Más allá de la riqueza de detalles en los aspectos suntuosos del palacio, necesarios para ilustrar retóricamente la lógica acumulativa del caso, su proceso, ni el lugar ni los actores tienen un nombre.

Si bien no encontramos aquí rastros de autoficción ni de metafiction, al menos se comprueba la presencia de este juego entre lo concreto y lo abstracto que constituye uno de los efectos de la presencia predominante de ambas modalidades (esto es, auto y metafiction) en la narrativa de Aira y que ilustra también la dupla sucesivo-simultáneo, que es otra figura de la irrupción de la teoría o la reflexión (simultánea o atemporal) en el devenir temporal narrativo. Para ilustrarlo podemos recurrir, como conclusión, a otro libro publicado ese mismo año, *Continuación de ideas diversas*, miscelánea muy útil para comprender estos y otros procedimientos de su escritura y que podríamos tomar casi al pie de la letra en su carácter de no ficción, puesto que las reflexiones metafictionales insertas en sus ficciones suelen estar impregnadas de cierto aire de chiste que no siempre nos da seguridad sobre sus intenciones.

La presentación que hace el propio Aira en la contratapa (escrita por él mismo, como en los lejanos tiempos de *Ema, la cautiva*) resulta significativa. Hablando de las ideas, afirma: “Quise escribir un libro sobre ellas y con ellas: sacarlas del tiempo sucesivo en que las ordena el proceso mental y disponerlas en un volumen facetado”.

Acerca de la abstracción, entre muchos valiosos apuntes retendré para mi argumentación los siguientes: “El cuadro abstracto en contraste [con la pintura figurativa] suena a un instante sin secuencias, que puede suceder sin antes ni después” (50). Acerca de las novelas de Marguerite Duras, en las que, a diferencia de las escritas por jóvenes escritores argentinos, tolera el uso del presente, dice que se parecen a la “abstracción figurativa de Neo Rauch: cubrir la superficie del cuadro como podría hacerlo un pintor abstracto, pero con figuras. Un antecedente de ese método”, aclara, “es el Hebdomeros de De Chirico” (74).

Sobre el tiempo: “El tiempo en las artes fue expropiado, definitivamente, y desde épocas inmemoriales, por el relato, y el relato

en su estructura básica no admite vanguardismos. Lo único que pueden hacer las vanguardias con el tiempo es espacializarlo" (77).

Por último, a propósito del libro *The System of Landor's Cottage* de Rodney Graham, se plantea "un sistema filosófico que pueda 'representarse' (¿es la palabra?) en obras de arte", un poco a la manera de la *Monadología* de Leibniz que surge a partir del libreto que le encargan al filósofo para un ballet (63).

Esto nos lleva a una hipótesis final sobre la presencia conjunta, sucesiva o simultánea, de la auto y la metaficción en la literatura. La metaficción, por su calidad reflexiva, destruye la ilusión ficcional y detiene o suspende el tiempo de la ficción, como en ese momento destacado de la metaficción que es la *Lucinde* de Friedrich Schlegel, donde el espacio del parque cobra un protagonismo alucinado y con su estatismo devora el tiempo. La autoficción, por el contrario, tiende a reforzar la ilusión ficcional y con ello a realzar la cualidad temporal, ya que lo que les pasó a los personajes también le pasó al autor, que es un personaje más inserto en el relato y por ese truco le confiere peso real al tiempo de la ficción. Su presencia conjunta da cuenta por consiguiente de una tensión relacionada con lo que venimos analizando, entre abstracción y concreción, entre sucesivo y simultáneo, entre simétrico y asimétrico... Es muy probable que ambas modalidades compartan una raíz histórica común, vinculada por la ironía, como lo hemos analizado en otra parte (García 2015), y que su convivencia en un texto resulte en una oposición tan productiva como puede serlo en general toda construcción oximorónica para el arte o la literatura. A fin de cuentas, los diálogos platónicos y filosóficos en general cuentan con estas características: presencia del autor como personaje, análisis de los mecanismos del discurso mismo que se está presentando, distancia irónica frente a determinado "mito" o "fábula" o "doxa", alegoría como vehículo de los conceptos... Para volver a tomar la palabra de Deleuze y Guattari, con quienes comenzamos, "la relatividad y la absolutidad del concepto son como su pedagogía y su ontología, su creación y su auto-posición, su idealidad y su realidad. Real sin ser actual, ideal sin ser abstracto. El concepto se define por su consistencia [...] pero no tiene *referencia*: es autorreferencial, se plantea a sí mismo y plantea su objeto, al mismo tiempo que lo crea" (Deleuze y Guattari 27).

De modo que si hay una evolución en la narrativa de César Aira, respondiendo a nuestra pregunta inicial, esta se relaciona en todo caso con un intento por perfeccionar, en la medida de lo posible, y pese a la convicción del fracaso, la plasmación de la pureza de la idea, cuya cualidad "informe" le da "un brillo, un encanto, una elegancia de fábula" (Aira 2014b: 13).

## NOTAS

1 A partir de *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) se comprueba una presencia creciente de las artes plásticas en la ficción: “Picasso”, “Mil gotas”, “El criminal y el dibujante”, “El cerebro musical”, *El divorcio*, *Art Forum*, así como *El error*, que analizamos en el presente estudio. Entre sus ensayos, además de la presencia tutelar de Duchamp, los dedicados a Copi y a Edward Lear evidencian su interés por los escritores dibujantes o pintores, a los que se podría agregar a James Thurber, George du Maurier, Lewis Carroll, Max Beerbohm, Denton Welch, Adolfo Couve, Juan Emar...

2 Sobre Saer, v. César Aira, “Zona peligrosa”, *El Porteño*, abril de 1987, sobre Piglia, “Novela argentina: nada más que una idea”, en *Vigencia* n° 51, agosto de 1981.

3 La melancolía es una enfermedad de la forma en su atracción por lo informe (Premat 53), así como la disociación de formas es la “marca última” de la pulsión de muerte (Kristeva 38). Si la simetría es una imagen de la perfección del hombre y del mundo, el melancólico se siente atraído, desde la distancia que ha adoptado frente al mundo, por aquella hostilidad a la vida que se manifiesta en lo informe o lo deforme.

4 Tomo prestado el neologismo de Gombrowicz en *Trans-Atlántico* para aludir a una relación de filiación pero desviada, problemática, histérica y, esencialmente, productiva.

5 Si bien en muchos textos aparece con nombre y apellido, en otros, como este, se sugiere una autoficción implícita a través de un narrador que, si bien no ostenta su identidad con el autor, tampoco exhibe las marcas necesarias que lo diferencien del autor. Esta modalidad, que podría caracterizarse como autoficción ambigua, aparece también en las narraciones de Mario Levrero y de Mario Bellatin, entre otros.

6 En *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* (1999) Georges Didi-Huberman dedica un análisis considerable a esta serie de pinturas de Boticelli.

7 En ese sentido, resulta más convincente y más entretenida la discusión y posterior ejecución del folletín en *El volante* (1992) e incluso en *La mendiga* (1998).

8 Si bien la estética naturalista se plantea a simple vista como antítesis de las construcciones conceptuales, Henry James, en *The Future of the Novel*, subraya la presencia de la alegoría en Zola. Cf. Angus Fletcher, *Allegory. Theory of a Symbolic Mode*, 1964, Cornell University Press, pp. 142-3.

## OBRAS CITADAS

- Aira, César. 2010. *El error*. Buenos Aires, Mondadori.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Margarita (un recuerdo)*. Buenos Aires, Mansalva.
- \_\_\_\_\_. 2014<sup>a</sup>. *Actos de caridad*. Santiago de Chile: Hueders.
- \_\_\_\_\_. 2014<sup>b</sup>. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Attala, Daniel. 2009. *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J.L. Borges*. Buenos Aires, Paradiso.
- Binswanger, Ludwig. 1971. *Introduction à l'analyse existentielle*. Paris, Minuit.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires, Losada.
- Fédida, Pierre. 1978. *L'Absence*. Paris, Gallimard (col. Folio).
- Fernández, Macedonio. 1966. *Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*. Buenos Aires, CEAL.
- García, Mariano. 2015. "Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero", *Pasavento*, Revista de estudios hispánicos, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. III n° 1 (Invierno 2015), monográfico dedicado a "La autoficción en el siglo XXI" coordinado por José Manuel González Álvarez, pp. 137-153.
- Jolles, André. 1930. *Einfache formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen*. Witz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard.
- Premat, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE.

**"NARRAR DESDE DE LA NIÑA QUE FUI". CONFIGURAR  
SUBJETIVIDADES EN LA CASA DE LOS CONEJOS Y EL AZUL DE  
LAS ABEJAS DE LAURA ALCOBA**

**Valeria Rey de Castro**  
University of Texas, Austin

Entre los países latinoamericanos afectados por dictaduras militares en los años setenta, el de Argentina (1976-1983) es considerado un caso paradigmático en cuanto a la reparación a los delitos en contra de los derechos humanos. Desde la transición a la democracia bajo el mandato de Raúl Alfonsín (1983- 1989), se inicia un proceso interrumpido de lucha contra la impunidad que recobra fuerza y se consolida durante el gobierno de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner (2003-2007, 2007- 2015).<sup>1</sup> Bajo sus mandos presidenciales, se reivindica el discurso de los derechos humanos a favor de las víctimas de la dictadura. Este discurso reconoce los crímenes perpetrados durante el terrorismo estatal, abre un espacio institucional para los reclamos de las víctimas y sus familiares, resuelve que ex centros de tortura sean despojados de militares y utilizados como lugares de memoria, y establece que la generación de militantes durante el conflicto se identifique como la de los héroes nacionales.

En este ambiente de reconocimiento de los crímenes cometidos, el crítico Andreas Huyssen señala que pese a que en la cultura contemporánea se enfatizan los tópicos de la memoria y el trauma, es el olvido el que permite la creación de un relato de la memoria que funciona siempre de manera provisional (167). En el caso de Argentina, se instituye la figura del desaparecido como la de la víctima del terrorismo estatal. En la elaboración del discurso de memoria, se despolitiza a los militantes y, a partir de este olvido, se consolida una memoria que percibe a los desaparecidos como los héroes que lucharon por un sistema democrático (172). Cuando este discurso se vuelve consenso, nuevas memorias

emergen dispuestas a cuestionar su solidez (182).

En el contexto de la Argentina de principios de siglo, surgen textos que revelan las fisuras del discurso oficial de memoria. Estas narrativas pertenecen a la generación de los hijos e hijas de militantes y de víctimas de la dictadura que, en los últimos diez años, ha producido relatos que echan luz sobre ciertas experiencias de la dictadura militar que son nuevas para los lectores.<sup>2</sup> En este artículo me concentro en los relatos *La casa de los conejos* (2008) y *El azul de las abejas* (2014) de la escritora nacida en La Plata y radicada en Francia, Laura Alcoba (1968). El énfasis de estas dos novelas está en la reconstrucción de la infancia. En esta oportunidad, analizo cómo en ambas narrativas la narradora articula su identidad basándose en la experiencia de ser hija de militantes. Para ello, ella vincula la construcción de su subjetividad con el espacio (la casa y el barrio francés) y utiliza dos estrategias literarias: la voz narrativa de una niña y el idioma francés.<sup>3</sup>

*La casa de los conejos* es la primera novela de Alcoba. En ella, la autora recrea su infancia clandestina, debido a la militancia de su madre en la organización de izquierda 'Montoneros'.<sup>4</sup> El relato finaliza con la partida de la niña a Francia, lugar donde se reencuentra con su madre exiliada en París poco después del inicio de la dictadura. Seis años después del éxito de su primera novela, Alcoba publica su cuarto texto, *El azul de las abejas*, continuación de la historia narrada en *La casa de los conejos*.<sup>5</sup> En éste ella describe el periodo de espera en Argentina hasta su partida a Francia y su proceso de adaptación en esa sociedad, ambos eventos signados por el aprendizaje del francés.

Si bien la lengua materna de Alcoba es el español, ella escribe todas sus novelas en francés.<sup>6</sup> La escritora diferencia la lengua de la escritura, el francés, de la lengua de la experiencia, el español.<sup>7</sup> El título original de *La casa de los conejos* es *Manèges* (2007) y el de *El azul de las abejas* es *Le bleu des aveilles* (2013).<sup>8</sup>

Es cierto que, en las dos novelas, la narradora describe sucesos traumáticos propios de la segunda generación de víctimas de la dictadura militar.<sup>9</sup> Sin embargo, sus vivencias no tratan de rememoraciones acerca del conflicto que 'se hereden' vía los progenitores, sino de un recuerdo personal que parte de su experiencia de infancia en Argentina y Francia. El de Alcoba no es un relato de las memorias de sus padres en torno al conflicto, sino la enunciación de una memoria personal, una narración autobiográfica que da cuenta de una subjetividad distinta a la que se perfila en los discursos que recrean el activismo político de los años setentas como heroico.

Al leer los recuerdos de la infancia clandestina y del exilio de Laura, personaje en el que la autora se representa, planteo una lectura a partir del género autobiográfico que se distancie del género



testimonial latinoamericano y la forma en que éste suele ser leído. En el caso del testimonio, el crítico John Beverley propone que el sujeto que se representa a sí mismo como testigo de cierto acontecimiento es un agente activo de transformación cultural y política que asume el rol de contar su propia historia, con el fin de apelar a una opinión pública que apoye sus experiencias e ideas (233). En sus novelas, Alcoba se aleja de los propósitos del testimonio como herramienta para la denuncia pública, cambio social o búsqueda de justicia. Sus relatos se concentran en su historia personal y responden a ciertos rasgos del género autobiográfico.

Este género literario se define como una forma de lectura en el que el autor, el narrador y el protagonista de la historia coinciden. Críticos, como Karl Weintraub (1978), han identificado que el objetivo de la autobiografía es determinar el sentido de una vida que se narra en primera persona. El autobiógrafo selecciona eventos de su vida que, en un inicio, parecen arbitrarios, pero que al final de su texto tienen una coherencia interna y exponen la concepción que el autor tiene de sí mismo. Con respecto a la temporalidad de este género, James Olney (1978) y Weintraub coinciden en que la autobiografía es una representación del pasado que solo existe en el presente de la narración, pues los eventos están configurados como se los recuerda en la actualidad de la enunciación y no como fueron vividos en su momento.

En los relatos de Alcoba es fundamental el rol del 'acto autobiográfico' que consiste en el gesto fundacional en el que el autor revela la ficción de su propio yo. Paul Eakin (1985) propone que, en la autobiografía, la autoinvención está basada en un acto biográfico del escritor que le permite convertirse en personaje para su texto. Para este crítico este gesto retrata un orden especial de la experiencia que está unido al descubrimiento e invención de la identidad. Así, el acto autobiográfico funciona para reconstituir y revelar las fases anteriores a la formación de esta identidad. Para Eakin "el acto autobiográfico como el texto que produce, sería una metáfora del yo" (91), es decir, una figuración de cierta etapa de la vida del escritor.

En ambas novelas, la autora recrea la historia de una niña con la que se identifica y selecciona un hecho de su vida personal vinculado con el activismo político de su padres. En los dos textos, restituye la voz a un sujeto que por su temprana edad no suele ser escuchado y permite que sus vivencias ingresen al espacio público, revelando su traumática experiencia personal. En *La casa de los conejos*, la crisis del personaje se funda en la esfera íntima a partir de la contradicción entre el rol de sus padres como defensores de la justicia social y su ausencia como figuras de protección familiar en el ámbito privado. Alcoba describe

su infancia clandestina con el fin de iluminar nuevas perspectivas en torno a la militancia durante la dictadura militar. En cambio, en *El azul de las abejas*, la narración se centra en su niñez en el exilio en Francia y su formación como el sujeto literario que la autora es en la actualidad.

Años después del éxito de *La casa de los conejos* en Europa y Argentina, Alcoba publica *El azul de las abejas*, novela en la que retrata cómo el exilio reintegra a la narradora después de su vivencia dolorosa en Argentina.<sup>10</sup> Si bien Alcoba alcanza visibilidad como escritora con su primer libro, su objetivo al escribir *El azul* es legitimar su identidad como autora de las letras francesas. Para ello es necesario explicar su relación con el idioma francés desde su experiencia personal del exilio. En el retrato de su infancia en Europa, la vivencia pasada en Argentina se relega para que ella se reconozca y sea reconocida como una narradora francesa.

### **La casa de los conejos: “narrar se volvió imperioso”**

La primera novela de Alcoba inicia con la mudanza de Laura y su madre a la ‘casa de los conejos’. Este lugar funciona como un centro de operaciones en el que los militantes imprimen de forma clandestina los ejemplares de la revista *Evita montonera*. En la casa hay un criadero de conejos, negocio con el que se encubre el constante movimiento de los productos que entran y salen de la vivienda.

*La casa de los conejos* inicia con un prólogo en el que la autora dedica la narración a Diana, joven montonera asesinada en el ataque a la ‘casa de los conejos’.<sup>11</sup> Laura y Diana convivieron en ‘la casa de los conejos’ durante la infancia de la escritora poco antes de su partida a Francia, evento posterior al Golpe de Estado de 1976. Al empezar el relato con esta evocación se establecen las pautas de lectura del texto.

En el prólogo la autora justifica su novela y confiesa los móviles que activan su narración y los motivos que demoraron su escritura. Ella explica el temor de narrar su pasado y dice que permaneció en silencio hasta que “[L]uego un día ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo” (11). Alcoba reconoce la urgencia de contar su vivencia, porque las abundantes y ahora consolidadas representaciones de los militantes como protectores de la patria amenazan con ocultar la terrible experiencia del conflicto que ella vivió en su infancia.

El proyecto que la narradora pensaba posponer para su propia vejez se vuelve central en un periodo determinado de su vida en el que el retrato heroico de los montoneros puede omitir su traumática niñez y, por lo tanto, su subjetividad. Como ella señala se trata de “evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados

por la violencia" (12) con los que ella vivió y que, en la actualidad, son reconocidos como defensores de la nación.

Su relato no pretende cuestionar los logros que se consolidaron en Argentina con respecto a las luchas de reivindicación de las víctimas de la dictadura ni contradice los discursos de los Derechos Humanos y la memoria. La paradoja que muestra es el otro lado de los costos de ese idealismo, lo que necesariamente lo vuelve un relato con cierta significancia política. Así, la obra de Alcoba señala que el pasado debe leerse desde nuevos puntos de enunciación.

El prólogo prepara al lector no solo para enfrentarse a una forma particular de retratar la niñez clandestina de Laura sino también la intimidad de la cultura militante. La autora reafirma la necesidad de narrar al exclamar que "me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos" (12). Esta táctica le permite dirigir su narración a los lectores de su generación, a los vivos, porque la escritora busca que ellos reconozcan y empaticen con su experiencia de infancia. Alcoba se percata de que aunque su relato implica la representación de un evento pasado, es importante visibilizar el trauma de quienes vivieron una niñez clandestina para los vivos que, al igual que ella, son los sobrevivientes.

En su ensayo sobre autobiografía, Sylvia Molloy señala que los eventos personales retratados en estos relatos son rescatados y representados con la finalidad de ser compartidos porque se busca un reconocimiento público (9). Ante las representaciones heroicas de los militantes, la generación actual de hijos se convierte en un actor capaz de humanizarlas a partir del reconocimiento de subjetividades que la confrontan. Si bien Alcoba tiene en cuenta a las víctimas directas de la dictadura (como lo es Diana), su objetivo es colocar su relato en el contexto presente. Esto lo logra al dedicar su relato a los vivos, los sobrevivientes de la generación a la que ella pertenece.

### **"Evocar al fin toda aquella locura argentina": estrategias y distanciamientos**

Alcoba cuestiona la militancia de sus padres y sus convivientes a través de una doble separación en el texto: el uso de la voz infantil y del idioma francés a la hora de narrar. A pesar de que la novela se inicia con una muerte a través de la dedicatoria a la víctima de la dictadura, la asesinada Diana, este gesto fundacional del yo narrativo permite el surgimiento de la autora como personaje. Traer a Diana a la vida implica también el renacimiento de la voz de infancia de la autora para la elaboración de su novela. Así, Diana es el sujeto que posibilita la

narración de la niña que fue Laura junto a ella.

La autora apela al lector y busca la empatía de éste indicando que ella va a “narrar desde la altura de la niña que fui” (13). Contar desde esta voz permite a la autora distanciarse de las críticas que los lectores podrían establecer en torno a los eventos que ella relata. Por el contrario, su público podría aproximarse a una situación de vulnerabilidad como la de una niña obligada a vivir en la clandestinidad.

Además, esta voz le permite separarse de su parecer adulto acerca de las decisiones políticas que sus padres tomaron y que determinaron su crianza. La autora no busca establecer actitudes de denuncia o reproche a sus progenitores, sino retratar su infancia como un evento ya pasado sin que ello conduzca a una lucha social o a producir un cambio en sus estructuras.<sup>12</sup> Usar el punto de enunciación de una niña permite a la autora concentrarse en la narración de los acontecimientos, lo que genera que la elaboración de los juicios de valor acerca de lo contado sólo pueda ser realizada por los lectores.

La narradora recupera su voz de infancia para retratar la compleja dimensión afectiva de una niña en un entorno en el que su reclusión es cada vez mayor. Ella expone las contradicciones de la vida íntima de un grupo de jóvenes militantes. A la vez que ellos participan en una organización que buscaba la igualdad social, su vida cotidiana revela las rígidas jerarquías, las relaciones patriarcales y el maltrato a menores que se establecen de manera cotidiana.

Alcoba instaure otra distancia, ahora con Argentina, al narrar su novela desde Francia y escribir su historia originalmente en francés. Esta situación permite analizar una subjetividad escindida en dos códigos culturales distintos. Ella representa su niñez en Argentina en un idioma que se vive desde otro: toma la experiencia vivida en el español y la recupera en el francés. A partir de esta estrategia, incorpora física y lingüísticamente su exilio.

En una entrevista con Karen Saban (2010), Alcoba indica que escribir en francés le “ofreció la distancia emocional que necesitaba para hacer algo con esas cosas que llevaba de manera tan dolorosa... el francés puso distancia geográfica y temporal” (247- 8). Utilizar el francés permite a la autora separarse de su experiencia traumática, lo que posibilita su narración.

Se puede leer este distanciamiento a través de las ideas de la crítica especializada en estudios de traducción, Elin - Maria Evangelista. Ella estudia la elección de narrar en la segunda lengua en caso de escritores bilingües y explica que “a second language might even allow a writer to speak about what is too difficult or impossible to express in one’s old language... The new language can then become a way of exploring and recovering the past, without forgetting or betraying it. Instead, it

is a past given a new voice, while marked by the old language" (184). En el caso de Alcoba, escribir en otra lengua le permite experimentar y explorar con un nuevo tipo de escritura. Ella no traiciona la experiencia en español relatándola en francés, más bien, accede a nuevos modos de representar su vivencia.

Además, Molloy señala que, en el género autobiográfico, el distanciamiento de la lengua materna revela las ansiedades de los autores con respecto a su escritura y a la recepción de su obra (72). En este caso, usar otro idioma y publicar desde una editorial francesa revela la agenda de la autora. Ante la existencia de un extenso repertorio de textos acerca de la dictadura militar, narrar desde Francia en un idioma y una editorial extranjera prestigiosa, le permite colocarse al margen de este gran archivo de memoria argentina, pues su texto busca representar una nueva subjetividad.<sup>13</sup>

La distancia que ella establece a partir de la voz de niña y el uso del idioma francés refleja también la lejanía que mantiene con Argentina, país al que ya no pertenece, pero que es fundamental dentro de su obra y vida porque es el espacio en el que se construye como sujeto narrativo. Las inquietudes que expresa con respecto a su novela: "temía que dijeran: '¿qué ganás removiendo todo aquello?' Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar" (11) expresan el miedo a las críticas de las personas de su generación más que a la de los activistas que cierta parte de la sociedad idealiza por su lucha. Los primeros se enfrentan con un relato que muestra una nueva perspectiva de la militancia setentista en contraste con los estereotipos que se han reproducido en los últimos años.

Como el reconocimiento social de la valentía de los militantes sirve de referencia histórica a los vivos, el miedo de Alcoba radica en que este discurso omite subjetividades como la de ella que muestra el problemático proceder de ellos dentro de la esfera privada. Al exponer los costos íntimos de la militancia política durante su infancia revela que, dentro del espacio privado, existían otras víctimas que no son consideradas dentro del discurso de restitución de Derechos Humanos.

### **"La luz no estará de mi lado": las dinámicas de la vida militante**

En su ensayo sobre archivo y trauma, la crítica Ann Cvetkovich plantea que, en la formación de una historia nacional en torno a un acontecimiento traumático, se suelen privilegiar las experiencias y sentimientos de ciertos sujetos. Para Cvetkovich es central preguntarnos acerca de a quiénes pertenecen los traumas que importan dentro de la esfera pública. Las experiencias omitidas por el discurso hegemónico son las que nos hacen conscientes de la inexistencia de una versión

completa de la historia y cómo ésta debe ser repensada a partir de nuevos puntos de enunciación (36- 7). Andreas Huyssen señala que, en el caso de Argentina, ante un discurso consensual en torno a la heroicidad de los militantes de los setentas, en los últimos años, aparecen relatos que iluminan nuevas perspectivas en torno a este tema (182).

Las reflexiones de Cvetkovich y Huyssen permiten analizar subjetividades alternativas que, en el caso de *La casa*, descansan en la representación del espacio privado. El retrato que Alcoba realiza de su experiencia de la dictadura plantea una nueva sensibilidad relacionada con un trauma que no se vincula directamente con la violencia estatal sino con el ámbito familiar, el género y la vulnerabilidad de la protagonista debido a su temprana edad. En la descripción de su infancia y convivencia con los montoneros se descubre una niñez manejada por las decisiones tomadas por los varones y la exigencia de madurez de una adulta a una niña.

En 'la casa de los conejos' viven Diana, su marido Daniel -ambos dueños de la residencia-, la madre de Laura (personaje sin nombre propio), Laura y César, el responsable del grupo. Con frecuencia asisten el Obrero y el Ingeniero, militante encargado de la creación y construcción del 'embute', el escondite de la imprenta.<sup>14</sup> El Ingeniero es también el delator de dicho lugar y el personaje a cuyas órdenes Laura debe someterse.

La crianza de Laura está dirigida por los montoneros con los que interactúa. La autoridad masculina explica cómo se establecen las relaciones de poder entre los militantes. El Ingeniero se erige como una fuerte figura de dominación dentro de la casa y establece un trato severo con la niña.<sup>15</sup> Laura siente fascinación y reconoce el control de este personaje: "Cada vez que el Ingeniero llega a casa me precipito hacia las obras. Nunca había reparado en lo hermoso que es... Me siento tan pequeña junto a él" (58). En sus interacciones, se revela la violencia con la que el Ingeniero acusa a la niña de su falta de compromiso para proteger a la organización montonera: "¡Pero, puta madre, esta pendeja nos va a cagar a todos!" (99) y de no entender la seriedad de las actividades clandestinas del grupo: "¿qué te creés que es esto? ¿una colonia de vacaciones?" (61).

La actitud de dominación de los montoneros genera fuertes sentimientos de culpa en Laura cuando ella comete algún 'error' que puede revelar las actividades del grupo. Ella siente que "decididamente no está a la altura" (100) y admite: "he querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso" (59). La protagonista hace un constante esfuerzo por imitar la lealtad que ella percibe como necesaria dentro de la organización y seguir las órdenes que los adultos le dictan.



Pese a esto, se percata de que su corta edad resulta un obstáculo y los montoneros la consideran casi una debilidad moral.

Entre la ausencia de la figura materna y la culpa de la niña que falla, se revela el deseo de Laura de ser considerada parte de la organización porque es la familia con la que convive. El problema radica en que ella no es consciente de que su deseo es irrealizable. La niña carece de los elementos que le permitan evaluar y censurar la actitud represora de los adultos. Ella no posee los medios para exigir que se le cuide y respete, ya que su propia situación de clandestinidad le impide tener los referentes de protección que debería recibir como menor de edad.

La vida en la clandestinidad obliga a la protagonista al mandato del silencio. Desde el inicio, la madre exige a la niña comportarse como cualquier otra militante: "A mi ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque también vengan a casa y me hagan daño...Yo he comprendido hasta que punto callar es importante" (18). Este silencio se convierte en una suerte de prisión que reafirma la situación de reclusión social en la que vive. Visto que se consideran peligrosos los encuentros entre ella y el padre encarcelado, sus padres y sus abuelos le prohíben visitarlo (88-92) y el Ingeniero le ordena no ir más a la escuela (101), negándole así la posibilidad de cualquier tipo de relación social.

Alcoba rompe el silencio con su novela que funciona como un ejercicio de memoria en el que simboliza el trauma de su infancia. Se puede pensar, como sugiere la crítica Deirdre Lashgari, que la escritura realizada por mujeres es transgresora porque aquellos sujetos que son considerados marginales relocalizan el poder al visibilizar nuevas formas de violencia por medio de sus textos. Para estas escritoras romper con el silencio implica el quebrantamiento de los límites de lo literariamente aceptable y esperable. En el caso de las escritoras adultas que narran las experiencias de su niñez, como pasa con la novela de Alcoba, recordar esas vivencias posibilita que el lector acceda a una visión distinta del mundo (2-9). En *La casa*, se trata de la visión de las implicaciones de la militancia en el caso de los niños y las mujeres como su madre, cuya subjetividad es invisible dentro de la casa y el relato.

La clandestinidad enmudece a la madre de Laura conforme la narración avanza. En la nueva casa, la madre se encierra a trabajar en la imprenta. La narradora lee el comportamiento de la madre como el de una persona reservada: "Mi madre es una mujer tímida y muy discreta que prefiere, aparentemente, no mostrarse demasiado" (53). El juicio de la niña resulta cándido ante una actitud materna que puede resultar indolente contra la hija.

Si la madre se oculta, Diana es una compañía constante para Laura. En su primer encuentro, la niña la describe como una figura

deslumbrante “yo siento de inmediato que su sonrisa me hace bien. Me da tanta paz... cualquier sonrisa mía ha de parecer ridícula junto a la sonrisa de Diana, a ese pelo, a esos ojos” (41- 2). El embarazo de Diana y su matrimonio con un aparente ejecutivo (que es, en realidad, otro montonero) ayudan a eliminar sospechas de las actividades de la organización en la casa. La militancia de Diana se limita a sostener este aspecto y a las tareas domésticas, que quedan en manos de ella y la niña, situación que permite que se construya una relación estrecha entre ambas. Ante la completa ausencia de su madre, debido a su inacabable trabajo en la imprenta, Diana cumple un rol materno para Laura al acompañarla y cuidarla.

El abuelo de Laura se presenta como una figura de protección familiar y es quien, asustado con el golpe de estado y los actos de los militares, busca la salida legal de Laura del país. El único personaje capaz de rescatar a la niña no tiene ningún interés en la militancia ni comparte la ideología de los montoneros, él solo quiere apartarla de la forma de vida de esta organización (119). El abuelo restituye la infancia al posibilitar el viaje de Laura a Francia. Si bien el abuelo también facilita la partida de la madre de Argentina, ella nunca manifiesta su opinión con respecto a la decisión de su padre y parece que cumple con sus órdenes. De nuevo, son las figuras masculinas son las que deciden el futuro de la niña y su madre.

El relato de Alcoba finaliza con el regreso de la voz adulta de la autora explicando las circunstancias personales que la llevaron a narrar su historia. Alcoba dice que en su adultez en Francia tuvo un encuentro fortuito con una persona que conocía a la suegra de Diana, Chicha de Mariani.<sup>16</sup> Después de una breve comunicación epistolar con de Mariani, Alcoba decide viajar a Argentina a visitar la casa de los conejos que es, en la actualidad, un espacio de memoria. En esta visita, la narradora se entera de la alta posibilidad de que la hija de Diana haya sido secuestrada por los militares el día del atentado contra la casa de los conejos (128- 34). El final de la novela funciona como un medio que ayude a localizarla.

Si a lo largo de la novela Alcoba enfatiza cómo las consecuencias de la militancia se viven en el espacio privado, éstas también se vinculan con un trauma colectivo: el de los hijos de militantes apropiados por militares. Aunque la autora no quiere que su novela sea de denuncia, regresa a la necesidad de la memoria que ella cuestiona porque reconoce a sus desaparecidos. A la vez que rememora a Diana, la parte final del relato devuelve la narración a su hija, es decir, a los vivos, los sobrevivientes, víctimas del pasado. La última parte de la novela vuelve a establecer un diálogo con la difunta Diana: “Clara Anahí [la hija de Diana] vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora,

probablemente, quienes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza” (134). Alcoba termina su relato con la relación entre madre e hija, dos generaciones afectadas por la dictadura militar.

### ***El azul de las abejas: “pensar y hablar en francés”***

En el 2014, Alcoba publica *El azul de las abejas*, continuación de *La casa de los conejos*. Esta autobiografía inicia con las clases de francés que Laura, de nuevo la protagonista del texto, recibe en Argentina. El fin de estas lecciones es prepararla para su próximo viaje a Francia, lugar donde se reencontrará con su madre exiliada hace ya un par de años en París. A partir de esta primera escena, el deseo de Laura de dominar el idioma francés se presenta como el motivo que articula el relato y la construcción de la identidad de la protagonista.

En el proceso de aprender la nueva lengua, Laura descubre la literatura. Ante su inminente viaje, el padre, todavía un preso político, le pide que se comuniquen por medio de cartas en las que comentarán diversas obras literarias que ambos acuerdan leer; ella en francés, él en español. Esta relación epistolar basada en la discusión literaria es la que le da el título de la novela y señala que este texto funciona como una reflexión en torno al origen de la formación literaria de la autora.<sup>17</sup> *El azul* es, entonces, un texto metaliterario, un ejercicio narrativo que revela las ideas de la autora en torno a su obra y su quehacer literario.

La crítica literaria, Elizabeth Bruss, señala que la escritora de autobiografías usa este género literario como un medio para aclarar ciertos malentendidos en torno a su obra (68). En *El azul*, la protagonista expresa una serie de ansiedades generadas por su deseo de adaptarse al entorno francés, proceso en el que el vínculo con Argentina se desplaza. A través del retrato de esta situación, parece que la intención de Alcoba es distanciarse de la relación que se había establecido de su persona y su literatura con Argentina y afirmar, ante este público, que ella es también una escritora francesa.<sup>18</sup> Pensar esta novela como un texto autobiográfico, implica reflexionar en torno al lugar que la autora busca ocupar dentro de este campo literario.

### **La voz de la niña en el exilio**

En *El azul*, la narradora retoma la voz de niña que utiliza en *La casa*. Si bien en la primera novela esta voz funciona como una estrategia que aleja a la autora de su criterio de adulta y permite que el lector se concentre en la complejidad emocional de una niña, en *El azul* esta táctica no es convincente. Más allá del aprendizaje del francés, las dificultades

de adaptación de Laura suelen ser solucionadas rápido y sin mayor problema. En la representación de ciertos eventos, la narradora observa el ambiente sin entrar en conflicto con éste. Mientras que en *La casa*, la inocencia de la voz de la niña ilumina las contradicciones de la vida cotidiana de los militantes, en *El azul* entrega una visión suavizada de su integración en la que la única dificultad real que la niña enfrenta es el dominio del francés.

### Argentina, el olvido intencionado

En el epílogo de *El azul*, la autora explica que su libro nació de “una larga correspondencia de la que no subiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina donde estaba preso hacía varios años por razones políticas” (125). El acto fundacional que convierte a la escritora en personaje es la relación epistolar con el padre. Como el progenitor de Laura propone que la comunicación se centre en la discusión de textos literarios, él adopta el rol de mentor que inicia a su hija en la lectura y crítica literaria. Como señala Molloy, la escena del encuentro del yo narrativo con la literatura es fundamental dentro del género de la autobiografía, pues la lectura es siempre dramatizada como la actividad que le da significado a la vida de la autora (17). La narradora retrata al padre como el personaje que impulsa su talento literario. Esta estrategia narrativa funciona para establecer su consolidación como la lectora y escritora profesional que es en la actualidad.

A través de las cartas, la relación entre el padre y la hija se solidifica, pues el progenitor se hace presente pese a su ausencia física. Sin embargo, este vínculo no está libre de conflicto. Al inicio de la novela, el padre le pide a su hija que le envíe una foto de ella y su madre en Francia, con el fin de colocarla en su celda (43). La protagonista es incapaz de consumir este pedido. Fijar su presencia en una fotografía le resulta difícil, porque ella aún no alcanza el sentido de pertenencia al espacio francés.

Al final de la historia, la narradora manda la foto después de que “un día, por fin, pensé en francés. Sin darme cuenta y sin quererlo. Pensé y hablé en francés *al mismo tiempo*” (118). El aprendizaje del francés determina el cumplimiento del encargo. El dominio de esta lengua implica la incorporación de la narradora a su vida en Francia. La foto que ella envía es la ‘prueba’ de esta nueva identidad. La lengua permite a Laura determinar su pertenencia al espacio francés por medio de la fotografía.

En esta última escena, Laura interpreta su vida en Francia a través de la novela *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau. Este texto es una metáfora de su propia existencia. Ella transcribe la última frase del

libro en la carta que acompaña la foto de su madre y ella. La narradora considera que en esa novela “[a]unque tantas cosas hubieran quedado en sombras para mí, aunque hubiera sido tan difícil llegar al fin de la lectura, tan pronto como la leí me dije que esa sola frase justificaba tanta, tanta pena: ‘Un manto de lodo cubría toda la tierra, pero ya, aquí y allí, asomaban pequeñas flores azules’” (123). La complicada lectura se compara con las dificultades que la autora enfrenta al aprender francés. Al final del relato, los obstáculos se superan y se visibilizan los resultados: el francés permite que Laura se afiance en el nuevo espacio.

El desenlace de la novela es esperanzador, porque confirma que la protagonista logra incorporarse a la sociedad francesa. Sin embargo, este fin también resulta problemático porque al afirmar el lugar fundamental del idioma en la construcción de la identidad de la protagonista, omite las consecuencias de del encarcelamiento político del padre en la vida privada de Laura.

Si bien, en el epílogo, la autora señala que el padre fue liberado un par de años después del inicio de su relación epistolar, dentro de la historia que la niña cuenta, el presente y el futuro de su progenitor permanecen en la incertidumbre.<sup>19</sup> Aún en la parte final del texto, la narradora no menciona las circunstancias bajo las que el padre sale de la prisión y de Argentina. El progenitor se presenta como el único vínculo que conecta a Laura con el contexto de la dictadura militar, pero ella no reflexiona en torno a las condiciones de su encarcelamiento. Así, la condición política del padre no configura la identidad de la niña exiliada.<sup>20</sup> La única función de este personaje es activar el interés literario de la protagonista, lo que lo reduce a un accesorio de la narración. En vez de retratar una subjetividad dividida entre los dos espacios a los que la protagonista pertenece debido a su situación de exilio, la narradora utiliza la relación con el padre como un recurso que le permite recrear su formación literaria y su proceso de adaptación a la sociedad francesa. Al concentrar su relato en ambos procesos, la protagonista busca convencer al lector de su pertenencia social y literaria a Francia.

Otra escena en que la autora hace referencia a la dictadura militar es en la visita de otros refugiados argentinos radicados en Suecia a la casa de Laura y su madre. Este evento revela la situación de pobreza en que ambas mujeres viven. Durante este encuentro, Laura se debate entre recordar y olvidar su pasado: “a veces llego a pensar que no quiero acordarme” (77). Acerca del recuerdo de la dictadura señala que “de golpe todos volvimos a estar un poco más *allá*, un poco en *aquella época*, como suele decirse. Angustias, miedos, imágenes diferentes deben de haber surgido en nuestras mentes, pero ninguno los mencionó. Y nadie los nombrará, nunca, aunque los sepamos diferentes, pero a la

vez comunes, porque así es el exilio, no hay por qué decir más” (77-8). Según la perspectiva de la niña, el silencio en torno al pasado es fundamental para adaptarse al nuevo territorio.

En algún momento, Raquel, una de las invitadas, nombra a los compañeros exiliados o desaparecidos. Mientras los menciona, Laura teje una bufanda. Ella reflexiona acerca de realizar ambas actividades simultáneamente: “[N]o me perdía una sola palabra de la lista de Raquel, tratando de grabarla en mi memoria. Aun cuando muchas veces no lograra entender lo que decían. Pero sabía muy bien que no importaba ... Como pasa con las lenguas, quizás así los recuerdos se nos graben mejor, precisamente porque se ha bajado la guardia, porque uno se ha dejado llevar” (87). La actividad de tejer se relaciona con la memoria de las víctimas de la dictadura, una memoria que se hereda y que la protagonista espera que forme parte de ella en una suerte de proceso de inmersión como pasa con el aprendizaje de la lengua. De repente, Laura se distrae y pierde el punto de la trama, motivo por el que debe deshacer parte de su bufanda. La construcción de la memoria, como la del tejido, implica procesos personales como los de revisión, repetición y reconstrucción. Laura piensa que será difícil terminar el tejido antes del invierno y examina la posibilidad de destejer toda la bufanda para regresarla a la forma del ovillo. Esta actitud puede leerse como una metáfora de la relación de la protagonista con la construcción subjetiva de su memoria de la dictadura militar. Si bien existe la probabilidad de (des)tejer con el propósito de obtener un resultado como la bufanda o una memoria temporal, volver al ovillo implica el rechazo a comprometerse con la elaboración de un nuevo relato: el de su subjetividad en torno al conflicto.

### **“De este lado de la gran avenida”: distinguir espacios e identidades**

Desde su llegada a Francia, uno de los primeros obstáculos que enfrenta Laura es el de romper con los estereotipos sobre París que aprendió en sus clases de francés en La Plata. En contraste con la visión idealizada de la ciudad luz, Laura reside en el barrio Blanc- Mesnil, ubicado en un suburbio parisino.

En la esfera privada de Laura es donde se establecen las desigualdades del valor social de la protagonista con respecto a los otros migrantes del suburbio. Apenas Laura llega a su nuevo domicilio la compañera de casa de su madre, Amalia, le dice que “en realidad, teníamos suerte de vivir de este lado de la gran avenida que separa los barrios... Al otro lado empieza el barrio de los Quinze Arpents, donde los edificios son más altos y están en general mucho más sucios que el nuestro. En Quinze Arpents hay muchos negros y árabes, mientras que



en este rincón en que vivimos la mayoría son portugueses, españoles y hasta algunos franceses" (21). Las divisiones espaciales del barrio determinan el valor del grupo de migrantes que la habitan. Como señala De Certeau, "from the functioning of the urban network to that of the rural landscape, there is no spatiality that is not organized by the determination of frontiers" (123). Pese a la situación de exilio y humildad de las tres convivientes, para la narradora es necesario distinguir ciertas comunidades migrantes al hacer explícitas las fronteras que la separan del resto de sus vecinos. Ella quiere ser identificada como un miembro de un grupo más europeo aunque su situación económica y política sea más cercana a las de los árabes y africanos de su barrio.

Ante esta diferenciación con los vecinos en el espacio público, su espacio privado funciona bajo otros parámetros. Ella describe su departamento como mal decorado y rodeado de tuberías forradas en papel rugoso de colores extravagantes (52- 3). En esta descripción, la protagonista enfatiza su situación de pobreza en Europa. Esta condición podría aproximarla a la de sus vecinos migrantes, pero la autora no se identifica con ellos. El retrato de su humilde residencia proporciona un tono melodramático al relato, pero no implica que ella se reconozca como parte de la comunidad de migrantes de los barrios vecinos.

Si los barrios funcionan como una manera de marcar jerarquías entre los migrantes, los espacios donde Laura interactúa con franceses evidencian las ansiedades de la protagonista de incorporarse a una Francia que la narradora considera auténtica. La escuela a la que la niña asiste y sus vacaciones en los Alpes son espacios que iluminan cómo para la narradora la pertenencia a Francia está vinculada con el dominio de un francés que no revele su situación de exilio.

En la escuela de Laura, confluyen niños de diversas clases sociales, procedencias y razas. Ella decide mantener un perfil bajo con el fin de no delatar su acento argentino y señala que "[q]uisiera borrarlo, hacerlo desaparecer, arrancarlo de mi a ese acento argentino. Por eso en Jacques Decour [la escuela] prefiero escuchar a los demás; no hablo sino cuando me preguntan algo o cuando verdaderamente no tengo otra elección" (34-5). El rechazo a comunicarse debido a su acento se relaciona con una negación de su procedencia y evidencia el deseo de la niña de ser identificada como una hablante nativa del francés y, por extensión, ser considerada una ciudadana francesa.

En el episodio de las vacaciones a los Alpes, Laura expone la diferencia social que ella percibe en su francés de Blanc- Mesnil. Una familia francesa organiza el viaje con el fin de ayudar a niños refugiados y la protagonista lee estas vacaciones como una oportunidad que le permita mejorar su francés (93). Cuando habla con la hija de la familia francesa señala que "Me hacía feliz comprobar que podíamos

comunicarnos sin grandes dificultades.. y que mi francés del Blanc-Mesnil servía también para Meudon, que no desentonaba demasiado en ese lugar” (96). Laura siente alivio de que el francés que aprende en su barrio sea comprensible, como si el hecho de no ser ‘auténtico’ lo devaluara ante la familia. La reflexión de Laura no se limita a la posibilidad de comunicarse con sus anfitriones, sino también al hecho de que su francés no revela las diferencias de clase entre el de Meudon y el del barrio de migrantes que ella habita. Para Laura su acento puede pasar desapercibido, situación que la acerca al ansiado espacio francés en el que ella busca afirmar su subjetividad.

Entre el retrato de sus experiencias sin mayores conflictos y el desenlace feliz de la novela, Laura devuelve una mirada positiva de la cultura francesa y se presenta como una migrante que se incorporó a Francia con éxito. Esta sociedad la redime después de la experiencia traumática en Argentina retratada en *La casa de los conejos*. El nuevo entorno rescata a la niña víctima de la militancia de sus padres, la acoge, le da una nueva lengua y le presenta una serie de referencias literarias con las que inicia su educación. Años después, esta sociedad le proporciona un espacio dentro de su campo literario, reconociéndola como una autora que publica en una editorial francesa, pese a su origen extranjero.

## Conclusiones

Si bien *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* son textos que comparten una unidad temática, pues describen eventos vinculados con la militancia paterna en la crianza de una niña, esta condición no determina la subjetividad de la protagonista de la misma forma en cada una de las novelas. En el caso de *La casa* se visibiliza la dinámica de los montoneros desde la esfera privada y la manera en que esta situación configura la identidad de Laura. En *El azul*, ella se concentra en adaptarse a la sociedad francesa prescindiendo de los eventos vividos en Argentina.

La crítica argentina considera ambas novelas parte de su archivo literario nacional.<sup>21</sup> Si bien es claro el rol que *La casa* cumple como una narrativa que ilumina experiencias alternativas en torno al conflicto, vale la pena preguntarse por qué se considera que *El azul* se enmarca dentro de la narrativa argentina contemporánea. Como se ha mencionado, este texto reivindica el papel de Francia en la educación literaria de la niña omitiendo la situación en Argentina. En el caso de Alcoba, esta circunstancia revela la tensión que existe entre el origen de la autora, la temática de sus textos y las ansiedades en torno al campo literario al que busca adscribirse.

## NOTAS

1 Después de la renuncia del presidente Raúl Alfonsín (1983- 1989) debido a la grave crisis económica, asume el poder Carlos Saúl Menem (1989- 1999). Durante su presidencia, decreta las leyes de Punto Final y Obediencia, y de indulto para los militares responsables de los crímenes del terrorismo estatal. A Menem lo suceden Fernando de la Rúa (1999- 2001) y Eduardo Alberto Duhalde (2002- 2003). Durante ambos gobiernos el proceso de lucha contra la impunidad se mantiene interrumpido.

2 En *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective memory and cultural production*, Ana Ros analiza las representaciones de la dictadura desde la segunda generación. En el caso de los hijos de desaparecidos en Argentina, ella rescata los documentales *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué. Ambos documentales son de los primeros textos que abordan las complejidades del espacio privado en relación a la trayectoria política de los padres desaparecidos. Para la crítica Ana Amado, la figura del padre militante en el caso de documentales de hijos como el de Roqué es la de “una imagen indecible entre el perfil épico del protagonista de una gesta histórica y colectiva y el de un desertor en la economía de los afectos privados, un desajuste de emblemas que para los hijos no ofrece otro final que el desamparo” (71). Para Beatriz Sarlo, los discursos realizados por hijos e hijas de desaparecidos se concentran en la representación de una subjetividad basada en los espacios cotidianos y la vida privada, y ubican la memoria fuera de una identidad colectiva (147).

3 Entiendo espacio a partir de las ideas de Michel de Certeau en *The practices of everyday life* (1984). Para él, “a space is composed of intersections and mobile elements. It is in a sense actuated by the ensemble of movements deployed within it” (117). El espacio es un lugar transformado por las prácticas de quienes se desplazan por él.

4 Montoneros fue una organización guerrillera argentina fundada en 1968. Sus militantes seguían el movimiento peronista entendido como una alianza revolucionaria de clases que defendía la rebelión social y la liberación nacional (Gillespie 46- 7).

5 En el año 2009, Alcoba publica *Jardin Blanc* y, en el 2011, *Les passagers de l' 'Anna C'*.

6 Las novelas de Alcoba se publican por la editorial francesa Gallimard y se traducen al español por la editorial Edhasa en Argentina.

7 En una entrevista con Osvaldo Quiroga en la Feria francesa del libro ‘Salón de Libro de París 2014’, Alcoba señala esta diferencia. Argentina es el país invitado y ella participa representando a ese país con su novela *El azul de las abejas*. La entrevista fue publicada el 21 de marzo de 2014 por Televisión Pública Argentina.

8 En una entrevista con Karen Saban, Laura Alcoba explica que *Manèges* significa tanto manipulación como calesita en francés. La ‘manipulación’ se refiere al muro falso que esconde la imprenta clandestina que había en la casa.

También se refiere a la personalidad del militante que traiciona y revela las actividades de sus compañeros a la policía. Para la autora “la calesita evocaba la manera obsesiva en que mis recuerdos giraban sobre sí mismos sin parar... el movimiento circular y la manera en que ciertos recuerdos giraban sobre sí mismos están representados en esa calesita” (251).

9 Esta situación se puede leer a través de las ideas de Marianne Hirsch en torno a la categoría de ‘postmemoria’. Para Hirsch la postmemoria describe “the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective and cultural trauma of those who came before -to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right” (5). La crítica argentina Beatriz Sarlo argumenta que el concepto de postmemoria no es útil para analizar narrativas de conflictos sociales formuladas desde la segunda generación de víctimas, porque el carácter vicario que caracteriza la memoria que los hijos recuperan de sus padres no es específico de la postmemoria. Según Sarlo, toda memoria es vicaria y lo único que podría definirse como postmemoria sería la implicación subjetiva de los hijos sobre los hechos rememorados (130- 1). Críticas literarias como Verónica Garibotto (2011) y Cecilia Sosa (2014) han estudiado textos de la segunda generación de afectados por la dictadura militar desde la categoría de postmemoria. Garibotto enfatiza los aspectos visuales y repetitivos de la postmemoria para explicar la elección de la perspectiva de un niño o un adolescente en las películas de ficción filmadas a inicios del siglo XXI y dirigidas por miembros de la segunda generación posterior a la dictadura (175). Sosa propone una examinación crítica la postmemoria a partir de los estudios de performance. Ella apela al factor consanguíneo del término y propone extenderlo a audiencias que no están vinculadas con la segunda generación de víctimas de la dictadura a través de lazos de parentesco. Sosa quiere explorar cómo los afectos que constituyen una performance pueden reanimar un sentido de comunidad más allá de las líneas de sangre (5).

10 Desde la publicación de *La casa de los conejos* hasta el 2013, la versión en español ha sido reimpressa ocho veces. La novela ha sido traducida a cinco lenguas. Además de ser un éxito de ventas, la novela también recibió excelentes críticas literarias en Argentina, Inglaterra y Francia (Página / 12, The Latin American Herald Tribune).

11 El ataque a ‘la casa de los conejos’ fue el 24 de noviembre de 1976, alrededor de las 13:15 hs. La casa fue rodeada, atacada y saqueada por las fuerzas de la dictadura cívico-militar en un operativo que duró cerca de cuatro horas (Fundación Anahí).

12 Para Lazzara, Blanco y Bongers, los estudios de memoria trascendieron el debate acerca del testimonio, pues aparecieron nuevos relatos que retratan las luchas armadas de los setentas. Estas subjetividades presentan discusiones acerca de las formas en las que los archivos se construyen o son problematizados por la esfera cultural, y los efectos que producen los usos heterogéneos de los archivos en la construcción de las memorias culturales (1- 4).

13 Como explica Diana Taylor (2003), me refiero a archivo como el conjunto de materiales que tienen relevancia, valor y significado para una cultura y proveen conocimiento e información acerca de ella. El proceso de selección, memorialización, internalización y transmisión de estos documentos toma lugar a partir de sistemas específicos de representación elaborados por un poder hegemónico. Como los grupos dominantes alternan el poder, los documentos que conforman el archivo pueden mantenerse o ser intercambiados por otros. Así, estos materiales expresan su supremacía y la forma en la que una sociedad es imaginada durante un determinado periodo de tiempo (19- 22).

14 Según la narradora, el término ‘embute’ es parte de la jerga desaparecida de los montoneros (50). Ella explica que el embute es un muro falso que se dejaba a la vista para no provocar sospechas. Detrás de este muro estaba la imprenta. Para justificar los numerosos viajes de entrega de las impresiones y la compra de los materiales de construcción para el embute, se edifica un criadero de conejos, negocio al que los miembros estarían dedicados con el fin de no levantar sospechas entre sus vecinos (51- 4).

15 El nombre propio de El Ingeniero jamás es revelado. Su identidad permanece como una incógnita pese a que al final del relato Laura adulta descubre que él fue el delator del escondite de los montoneros. La información que él proporcionó acerca de la ubicación del embute provocó el atentado contra la casa de los conejos.

16 María Isabel Chicha Chorobik de Mariani (1923) fue una de las fundadoras y la segunda presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. Se separó de la asociación en 1989 y en 1996 fundó la Asociación Anahí en honor a su nieta desaparecida (Pastoriza, Página / 12).

17 El título de la novela de Alcoba está relacionado con las dos novelas que Laura y su padre leen, *La vie des abeilles*, de Maurice Maeterlinck y *Les blues des fleurs* de Raymond Queneau. En la primera novela, ambos personajes discuten la validez de los motivos por los que Maeterlinck establece que el azul es el color preferido de las abejas. A la vez, el color azul está relacionado con la literatura, después de la mítica frase de Víctor Hugo “l’art c’est l’azur”. En este enunciado, el autor francés establece la convención literaria que vincula el color azul con la poesía y, por lo tanto, la belleza, lo inalcanzable y lo ideal. Rubén Darío publica el libro de poemas y cuentos *Azul...* (1888) cuyo título establece la conexión con la frase de Hugo.

18 Laura Alcoba se define como una escritora francesa- argentina: “Me siento francesa o me siento argentina; depende de las situaciones. Me concibo como francoargentina. La Argentina cuenta mucho para mí...[y] está muy presente en mis libros... El vínculo con la Argentina es muy fuerte y al mismo tiempo me siento francesa. Creo que se percibe en *El azul de las abejas*; es la historia de un desarraigo y de un nuevo arraigo” (Premat, La Nación).

19 El silencio con respecto al destino paterno puede vincularse con la censura a la que se sometían las cartas que pasaban por la cárcel. A lo largo de la novela, ambos personajes evitan conversar sobre el encarcelamiento del padre. Sin embargo, este silencio se extiende al punto de que no conocemos

cómo se siente la protagonista en torno a la situación política del padre.

20 La madre de Laura tiene una presencia mayor en *El azul* que en *La casa*, pero este personaje no cumple ningún rol en definir la experiencia de exilio de la hija. La protagonista construye su subjetividad de forma autónoma. Las únicas actividades que la ayudan a formar una identidad son la literatura y su proceso de aprendizaje del francés.

21 En el plano editorial, Edhasa en Argentina publica todas las novelas de Alcoba bajo la colección azul, es decir, el catálogo de literatura nacional argentina. Gallimard publica sus textos en la colección blanca que es la de textos de crítica y literatura de origen francés.

### OBRAS CITADAS

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

Alcoba, Laura. *El azul de las abejas*. Trad. Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2014.

Alcoba Laura. Entrevista con Osvaldo Quiroga. *Salón del Libro de París 2014 - Entrevista a Laura Alcoba, Alicia Dujovne Ortiz y Diana Bellesi*. TV Pública Argentina, París. Web. 21 de marzo de 2014.

Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política 1980- 2007*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009. Impreso.

Beverley, John. "What Happens When the Subaltern Speaks. Rigoberta Menchú, Multiculturalism and the Presumption of Equal Worth". *The Rigoberta Menchú Controversy*. Ed. Arturo Arias. Minneapolis: Minnesota UP, 2001. 219-236. Impreso.

Bruss, Elizabeth. "Actos literarios". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 62- 79. Impreso.

Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. 3ra ed. Durham: Duke UP, 2008. Impreso.

De Certeau, Michel. *The practice of everyday life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: California UP, 1988. Impreso.

Eakin, Paul. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 79- 93. Impreso.

Evangelista, Elin- Maria. "Writing in translation: A new self in a second language". *Self translation: brokering originality in hybrid culture*. Ed. Anthony Cordingley. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2013. 177- 187. Impreso.

Fundación Anahí. "Casa Mariani- Teruggi". n .d. Web. 21 de junio de 2016.

Garibotto, Verónica. "Iconic films: narrating recent Argentine history in post 2000s second generation films". *Studies in Hispanic Cinemas*. 8. 2 (2011): 175- 187. Impreso.



Gillespie, Richard. *Soldiers of Perón*. Oxford: Clarendon Press, 1982. Impreso.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia UP, 2012. Web.

Huyssen, Andreas. "Resistance to memory: the uses and abuses of public forgetting." *Globalizing critical theory*. Ed. Max Pensky. Lanham: Rowman and Littlefield, 2005. 165-184. Impreso.

Lashgari, Deirdre. *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*. Charlottesville: Virginia UP, 1995. Impreso.

Lazzara, Michael, Fernando Blanco, Wolfgang Bongers. "La performance del archivo. Re imaginar memoria e historia en América Latina". *A Contra Corriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina*. 12.1 (2014): 1-13. Impreso.

Molloy, Sylvia. *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991. Impreso.

Olney, James. "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía" *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 33-47. Impreso.

Pastoriza, Lila. "Desde ese día en que cambió mi vida". *Página/12*. 29 de noviembre de 1998. Web. 21 de junio de 2016.

Premat, Silvina. "Los buenos libros son los que nunca terminan de decir lo que deben decir". *La Nación*. Web. 24 de octubre de 2014.

Ros, Ana. *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective memory and cultural production*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.

Saban, Karen. "Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora Laura Alcoba". *Iberoamericana*. 39 (2010): 246- 251. JSTOR. Web. 10 de Julio de 2015.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Cultura y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.

Sosa, Cecilia. *Queering acts of morning in the aftermath of Argentina's dictatorship: the performances of blood*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY : Tamesis, 2014.

Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2007.

The Latin American Herald Tribune. Argentina's Laura Alcoba novel recalls living underground during dictatorship. Barcelona. *The Latin American Herald Tribune*. Web. 11 de diciembre de 2008.

Weintraub, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica" *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Edición temática de *Anthropos* 29 (1991): 18-33. Impreso.

# PAISAJES Y SUBJETIVACIÓN EN *EL JARDÍN DE AL LADO* DE JOSÉ DONOSO Y *EL GRAN GATSBY* DE F. SCOTT FITZGERALD<sup>1</sup>

**Andrés Ferrada Aguilar**

Facultad de Humanidades y Centro de Estudios Avanzados (CEA)  
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile

## Introducción

En *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso (1924-1996), la intertextualidad es parte de un registro literario que permite la enunciación de los temas centrales y la subjetivación del protagonista, el escritor Julio Méndez. Las referencias a trabajos literarios, pictóricos y musicales advierte cómo Donoso visualiza el acto creativo en la encrucijada de “prestarse a ser instrumento de la clase dominante” (Benjamin, *Discursos* 178). Esta reflexión se problematiza con la ubicuidad de *El gran Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald (1896-1940), intertexto que circula de principio a fin por la novela de Donoso. Animada por una dignidad estética y estilística, *Gatsby* es, según Bloom, parte de una mitología americana que se expresa líricamente (1-2). *El jardín de al lado*, en tanto, es un trabajo que correspondería a “las ‘novelas de artista’ o ‘novelas de escritor’, de larga y copiosa incidencia en la historia de la literatura latinoamericana” (Rojo 114).

Desde coyunturas distintivas, ambas narraciones dibujan la trayectoria de modernidades antagónicas a la condición aurática. Frente a esta crisis, los protagonistas anteponen líneas de fuga que alteran las coordenadas cartesianas. Los sujetos de este estudio habitan el plano narrativo, como es el caso de Julio Méndez, Nick Carraway y Jay Gatsby, pero también un espacio biográfico donde medran las obsesiones escriturales de José Donoso y Scott Fitzgerald. Observamos en los trabajos de ambos autores una subjetivación descentrada que emerge de la relación con los paisajes, y por medio de una obra que se

construye de modo reminiscente y literario. Donoso, en este sentido, es consciente de la capacidad transformadora de los paisajes. Esta consciencia se revela en sus escritos referenciales, principalmente en artículos y fragmentos de diarios, en los que el autor enfatiza el impacto que causan en su percepción y subjetividad sus interacciones con los paisajes naturales y los espacios urbanos. Esta subjetivación enfatiza, tanto en el espacio narrativo como en el biográfico, una geografía humana impactada por el exilio y la expatriación.

*El gran Gatsby* y *El jardín de al lado* evidencian rasgos prevalentes en los enfoques paisajistas contemporáneos: intencionalidad y relacionalidad. Disciplinas como la historia, la estética y la arquitectura realizan una crítica del paisaje considerando ámbitos urbanos y la “legibilidad semiótica” de sus componentes socio-culturales (Nogué 21; De Certeau). El paisaje se concibe, entonces, como una elaboración intencionada que somete la primera naturaleza a una interpretación culturizada del entorno (Besse 160). Este deslizamiento implica una disposición paisajística, o como su etimología sugiere, un *pagus*, una demarcación que revela índices culturales, pero también interpretaciones subjetivadas. Surge así el dinamismo de un “paisaje integrado” (Bertrand 254-258), la emergencia relacional del observador y el espacio que sustituye el “dualismo hombre/naturaleza, típico del naturalismo del pensamiento moderno” (Besse 158). Ahora bien, los espacios urbanos en las novelas dialogan con enclaves que, inspirados en la naturaleza e intervenidos cultural y estéticamente, devienen paisajes jardineros. “Pese a su ubicación”, sostiene Jackson, “el jardín ornamental o el jardín de placer—lo que Bacon llamó el jardín principesco—pertenece a la ciudad. Es una expresión de los valores y de un modo de vida urbano [...]” (51). Este estudio aborda el jardín y su relación con paisajes que acentúan una estilización de la naturaleza mediante técnicas y artificios.

Al establecer que los paisajes propician una subjetivación descentrada de los personajes, optamos por una crítica del sujeto que comprende una figuración más allá de la (hiper)textualización de la experiencia ontológica. En efecto, la “interioridad, el yo, la identidad, el inconsciente no resisten a lo que se denomina modelización textual del sujeto” (Krysinski 276). Desde aquí la relevancia del descentramiento del sujeto en el umbral de los paisajes, reconociendo que éste “necesita una reformulación en el espacio de una crítica epistemológica y de una literatura consciente de sí misma” (276). En esta dirección, Bajtín favorece una mirada al sujeto que encuentra un decurso narrativo al interior de su propia habla. Complementariamente acentuamos la legibilidad del paisaje a partir de la imaginación y la reminiscencia, que encuentran fundamento en los enfoques fenomenológicos de

Bachelard<sup>2</sup>. Así, paisaje y sujeto intercambian sus saberes, desajustando los dispositivos que uniforman la percepción de los espacios. Agamben indica que al “enorme crecimiento de dispositivos en nuestra época, le corresponde así una enorme proliferación de procesos de subjetivación, una diseminación que lleva al extremo el aspecto de máscara que siempre ha acompañado a todas las identidades personales” (19). La mirada de Arfuch es coincidente al acentuar el surgimiento de un “sujeto susceptible de autocreación” (65). Esta autocreación encuentra en nuestro estudio un punto de fuga, el paisaje; una forma, el descentramiento; y un significado, el desajuste de la relación unívoca entre los sujetos y sus entornos.

Nuestro enfoque comparado plantea no sólo semejanzas, sino también divergencias fruto de zonas temáticas y narrativas particulares. Por cierto, entendida como antecedente, *El gran Gatsby* efectúa una tensión significativa al interior de la obra de Donoso y se convierte, como el golpe militar de 1973 o el “boom” latinoamericano, en un referente desde el cual Julio Méndez articula su narración. Sobre el problema de las influencias, interesa determinar hasta qué punto *El jardín de al lado* propicia lecturas inéditas de *El gran Gatsby*. En este sentido es posible especular que parte del modernismo en habla inglesa se vuelve audible, para el campo literario latinoamericano, a través de las obras de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y José Donoso, para quien las novelas sobre novelas constituyen “literatura sobre literatura, objetos totalmente literarios pese a sus variadas relaciones con la realidad” (*Artículos* 307).

En sus artículos Donoso indica que el sentido de las obras se inscribe en una tradición, y considerando la producción de un mismo autor, esta tradición sugiere una continuidad temática. También valora los intercambios, “consciente que el purismo implica negación y muerte de la identidad” (Ferrada, “Configuración” 55). “No hay nada ‘nuestro’ que no tenga raíces en ‘otro’. Y no hay posibilidad de calibrar el valor de lo que somos más que en comparación con otros, perspectiva que estamos en peligro de perder por razones que más tienen que ver con el poder y la economía, que con la literatura, el arte y la cultura” (*Artículos* 64), sostiene el autor en “Lo nuestro”, crónica de 1983. El autor reconoce, además, “haber devorado devotamente a ‘clásicos’” (*Historia* 23) como Henry James, Virginia Woolf, James Joyce y William Faulkner en afán de cosmopolitismo estético. Curiosamente no dedica una línea a Gertrude Stein, Ernest Hemingway o Fitzgerald, expatriados icónicos del modernismo estadounidense.

Esta omisión, sin embargo, deviene locuaz presencia en artículos y fragmentos de diarios personales donde comenta la obra de Scott Fitzgerald. “*El gran Gatsby* sigue pareciéndonos una obra formalmente

perfecta, armoniosamente construida y escrita" (Donoso, *Artículos* 410). Las vidas de ambos autores revelan afinidades, como sus estudios en la Universidad de Princeton, la ocupación estética por la forma narrativa, y el hecho de que sus novelas, profundamente americanas, encuentran en Europa su lugar de producción. Sobresalen en esta constelación dos ejes relevantes para nuestra propuesta: el (re)conocimiento de la obra del escritor norteamericano y un sentido de complicidad con una poética de placer puro. Advertimos una influencia que Donoso trabaja lúcidamente en su novela, convirtiendo así la angustia y la ansiedad en "a new art emotion" (1310), como recomienda T. S. Eliot en "Tradition and Individual Talent". En *El jardín de al lado*, Julio Méndez, fragmentado por crisis similares a las de su autor, comparte las aspiraciones de Fitzgerald y Gatsby. Las complicidades entre autores, y entre éstos y sus personajes, saltan a la vista. Y es Donoso quien, como el poeta que imagina Eliot, las transforma en argucia literaria.

"What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it", sostiene Eliot (1309). La escritura de *El jardín de al lado* tensiona así nuestra lectura de *El gran Gatsby* y, más específicamente, la percepción de los paisajes urbanos y jardineros en ambas novelas. En términos metodológicos, este estudio sigue de cerca los escritos referenciales de José Donoso. En ellos el autor concibe su obra en sincronía con una tradición occidental, pero también esclarece, como vimos más arriba, relaciones de semejanza y distinción entre lo "uno" y lo "otro". En la esfera comparada, las reflexiones de Donoso se intersectan con el concepto de "literatura diferencial", que en lugar de "imponer una unidad etnocéntrica de universalidad y de supuesta objetividad, busca la liberación de diferentes voces [...] en su otredad" (Chaitin 163). Este enfoque permite visualizar la subjetivación de los personajes a la luz de una percepción paisajística del entorno, singular en cada caso.

En *La ansiedad de la influencia*, Bloom discierne estrategias que facultan al poeta articular una voz auténtica, diferenciada de sus precursores (55). Entre éstas destacan lecturas que se deslizan de la interpretación tradicional. De modo similar, Donoso dialoga constantemente con el mundo bio-literario de Scott Fitzgerald. Mientras éste crea su obra maestra a los 29 años, Julio Méndez, ya maduro y desde el exilio, lucha por escribir la gran novela del Golpe. Finalmente, percibimos "una relación [transtextual] de copresencia entre dos o más textos" (Genette10) en la que *Gatsby* se introduce en *El jardín* de modo críticamente más oportuno que el simple comentario (14). Más que determinar categorías fijas, interesa resaltar que Donoso evoca paisajes y personajes de *El gran Gatsby* a fin de contraponer las circunstancias de Julio Méndez con un espacio de "placer puro" que el mismo autor

reclama para sí y su escritura.

### Subjetivación en los paisajes jardineros

La primera alusión al mundo de Fitzgerald aparece al comienzo de *El jardín de al lado*. Julio Méndez, escritor chileno exiliado en España, acepta la invitación de su amigo, el pintor Pancho Salvatierra, para ocupar su casa en Madrid durante el verano. “A veces compensa tener amigos ricos. No quiero interceder aquí en favor de una adicción histérica y exclusiva, a lo Scott Fitzgerald, por esa forma de convivencia. Pero a veces suele darse la venturosa casualidad de que el amigo rico ha sido amigo desde siempre [...]” (11). El inesperado traslado de Barcelona al lujoso “piso” madrileño, oasis donde Julio retoma su novela sobre el Golpe del 73 en Chile, compensa la seca literaria y económica. En *El gran Gatsby*, por su lado, Nick Carraway se traslada a Nueva York. El viaje instala a los personajes en un *sanctum*, espacio reservado al ejercicio de una labor, y desde el cual contemplarán los paisajes jardineros que incitan la subjetivación.

La figura del jardín en la novela de Donoso es compleja. Remite, al menos, a dos espacios interconectados: el opulento jardín de la casa del Conde de Andía, vecino de Salvatierra, y el jardín paterno en la casa de la calle Roma, en Santiago de Chile. En este sentido, el paisaje concluso enmarcado por la ventana y la retina asombrada de Julio instan la reminiscencia de otro jardín, siempre inconcluso y sujeto a la memoria de un país. Desde su comprensión basada en “la historia ecológica de cada lugar” (Carapinha 113), el paisaje comporta imágenes subjetivadas que alteran su representación en los campos artísticos. Así describe Julio el jardín desde la ventana de su dormitorio:

Florechillas inidentificables brotan a la sombra de las ramas—¿juncos?, ¿cinerarias?; no, ésas son flores de comienzo de primavera, pues, mijito, y estamos a comienzos de junio aunque allá en España la primavera recién acaba de terminar—, parecida a la sombra de las ramas de un jardín de otro hemisferio, jardín muy distinto a este pequeño parque aristocrático, porque aquella era sombra de paltos y araucarias y naranjos y magnolios, y sin embargo esta sombra es igual a aquélla, que rodea de silencio esta casa en que en este mismo momento mi madre agoniza. (67)

Julio construye un paisaje en el que sus elementos encuentran un doblez intangible. Un hemisferio aparece en el curso de la narración en un juego espejado y fenomenológico, y en tanto continuidad de otro hemisferio. El enunciado entre paréntesis, con el énfasis “pues” y el apelativo “mijito”, introduce la voz de la madre de Julio,



transformándola en testigo ocular de este jardín aristocrático. El jardín concluso origina así un espaciamento inconcluso a dos voces, madre e hijo, a partir del incipiente “cúmulo de verdes luminosos” (67) que se filtran por la ventana.

Walter Benjamin ilustra el aura con objetos naturales, como la “rama que arroja su sombra sobre el que reposa” (24). En el pasaje de la novela, los jardines surgen ensombrecidos, estado lumínico que se destaca repetidas veces. Si el aura surge en “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (24), el recuerdo del jardín en la ciudad de Santiago concuerda con esta distancia. Nos referimos, por cierto, a una lejanía que no se sitúa geográficamente en “otro hemisferio”, sino en la memoria anhelante del narrador. El jardín aristocrático, en tanto, goza una proximidad que lo torna inmemorable debido a su nítida presencia, a la vez que su sombría y cautivante apariencia es fruto de un paisajismo/espejismo donde todo parece “seguro de su significado y de su sitio” (68). No obstante, y de modo similar a la fragante magdalena de Proust, este diseño aporta un registro sensual que despliega la subjetivación del narrador y el recuerdo del jardín en la calle Roma. La alianza entre ambos espacios desdibuja las sombras; la cercanía y la lejanía iniciales convergen en un *continuum* cuya fugaz marca en la enunciación es la aparente incongruencia de un deíctico. Sin embargo, señala Julio, “esta sombra es igual a aquélla, que rodea de silencio *esta* casa en que en este mismo momento mi madre agoniza” (67, énfasis mío). Aquella casa, la de los padres, se transforma en *esta* casa, vale decir en una confluencia espacio-temporal que borra los contornos particulares de la habitación madrileña, el parque aristocrático y el jardín en la casa natal. Surge en esta escenificación perceptual la imagen de un jardín que desarticula las distancias geográficas, anteponiendo el carácter elusivo de la experiencia. El jardín deja de ser la extensión de una casa-habitación y deviene interioridad inaprehensible, espacio subjetivado que altera la finitud territorial del *pagus*.

Nick Carraway, narrador homodiegético, migra a la costa este y también contempla escenas jardineras desde un mirador privado. A diferencia de Julio, recluso en un “piso” ubicado “en el centro mismo de Madrid” (17), Carraway arrienda una casa sencilla al oeste de Long Island, a unas veinte millas de la ciudad de Nueva York: “My own house was an eyesore [...], and it had been overlooked, so I had a view of the water, a partial view of my neighbor’s lawn, and the consoling proximity of millionaires [...]” (11). Desde este punto el narrador recibe una primera impresión, *ex situ*, del jardín de su vecino, Jay Gatsby:<sup>3</sup>

The one on my right was a colossal affair by any standard — it was a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool, and more than forty acres of lawn and garden. It was Gatsby's mansion. (11)

El capítulo III amplía la imagen de estos jardines con una nueva panorámica, también recreada desde fuera, pero esta vez animada con los invitados en las fiestas de Gatsby: "There was music from my neighbor's house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars." (45)

Después de describir los jardines *in situ*, los extravagantes personajes y el interior de la mansión, la narración adopta una tercera perspectiva: la mansión y los jardines circundantes dejan de verse estáticamente, y se perciben a medida que el personaje se aleja de la escena, caminando:

I turned away and cut across the lawn toward home. I glanced back once. A wafer of a moon was shining over Gatsby's house, making the night fine as before, and surviving the laughter and the sound of his still glowing garden. A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell. (62)

El espacio que Gatsby habita se narra desde tres ángulos que revelan la disposición de objetos naturales y culturales en la composición paisajista. El vínculo de códigos y artificios—una arquitectura colosal, deleitosos jardines, perspectivas a pequeña y gran escala, la orgía musical y culinaria, y las excentricidades sociales—sugiere una comparsa carnalesca que, según Bevilacqua, elimina la distinción entre los productores del espectáculo y quienes lo observan (113). Sin embargo, el carnaval no es sólo un episodio adscrito a la trama—la fiesta que irrumpe y cuyos sonidos se dejan oír a lo largo de la novela—, sino que efectúa una labor subversiva mucho más acuciante cuando la narración desestabiliza las formas tradicionales de construcción paisajística.

Esta alteración está motivada en *Gatsby* y *El jardín* por dispositivos que desajustan un régimen perceptual que discrimina con nitidez al sujeto y al evento en la construcción paisajística. Las relaciones de Fitzgerald con el cine comienzan en la década de 1930 como guionista para Metro-Goldwyn-Mayer.<sup>4</sup> Los repertorios temáticos en la narrativa del autor dialogan así con atmósferas sonoras, jazzísticas y cinematográficas. En efecto, la variedad de panorámicas aporta al *Gran*

*Gatsby* un inusitado dinamismo: no sólo los personajes se desplazan y cambian de posición, sino también los encuadres que narran los espacios. Esta tesitura móvil también enriquece las atmósferas en *El jardín de al lado*. Cuando Julio y su esposa Gloria transitan las calles céntricas de Barcelona, por ejemplo, o los mercados del Tánger, el ritmo de la prosa avanza al unísono con la ansiedad del recorrido.

Una subjetivación descentrada equivale en nuestra discusión a la posibilidad de ser otro. Advertimos, por lo tanto, que Nick Carraway y Julio Méndez reconocen la otredad, pero no desde un tiempo escindido del orden secular como ocurre en el carnaval bajtiniano, sino bajo la consciencia de habitar un espacio reificado por su reproductibilidad y cercanía. En otras palabras, la alteración se produce en una zona crítica donde el sujeto pondera su participación en un orden contrario a la experiencia auténtica. “Prestarse a ser instrumento de la clase dominante” (*Tesis* 180) constituye el peligro de este orden en la crítica benjaminiana de la historia de la modernidad. Clase y dominio que, en tanto categorías que inciden en la construcción paisajística, son objeto de constante tematización en la narrativa de José Donoso.<sup>5</sup>

La clase dominante remite al campo literario y editorial barcelonés, y al que Julio Méndez desea incorporarse. Por otro lado, la dictadura chilena se vale de una “oligarquía contemporánea” que empobrece “las huellas de nuestro modesto pasado [...] dentro de un contexto político-social-económico” (Donoso, *Artículos* 206-07). Julio, Carraway, *Gatsby*, e incluso Fitzgerald, son “desclasados” en ámbitos socio-culturales ajenos a sus idiosincrasias.<sup>6</sup> Para Donoso, esta noción de desarraigo “se dio, desde que fui niño, como una conciencia de *fisura social*, un desorientador menoscabo de quién era yo y quiénes eran mis padres, lo que destruía mi escasa seguridad sobre el lugar que me correspondía dentro del grupo de los que la suerte me asignó como pares” (*Conjeturas* 17, énfasis del texto). El autor admite que “el dolor causado por la ambigüedad social es [...] una de las ‘fallas geológicas’ con *pedigree* literario más sólido” (*Conjeturas* 17). Su escritura, inundada de sujetos deshabitados y deshabitados, también es tributaria de esta fisurada relación con el entorno social. La relación de Julio con estos nuevos espacios, además de ambivalente, resulta dolorosa. Cuando Salvatierra le pregunta por sus planes para el verano, Julio indica: “Logré hacerme sentir [...] que yo pertenecía a esa clase de cosmopolitas que podía responderle que me iba a la villa que acababa de alquilar en la Costa Smeralda, por ejemplo” (14). ¿No es este sentir similar al de Carraway cuando se consuela pensando en la proximidad de vecinos millonarios? En todo caso, la cercanía de sujetos influyentes genera en los personajes reacciones variadas, que van desde la admiración, pasando por la sospecha y la censura moral.

Sobre aciertos literarios, tanto Fitzgerald como Donoso publican obras claves—*El gran Gatsby* y *Coronación*, respectivamente—aun siendo muy jóvenes. Méndez, en cambio, se ve agobiado por la urgencia de reescribir su novela en su madurez. Aludiendo a *The Love of The Last Tycoon*, Fitzgerald comenta en carta a Zelda: “it may be the last novel I’ll ever write, but it must be done now because, after fifty, one is different. One can’t remember emotionally, I think, except about childhood [...]” (*Letters* 145). Donoso advierte algo similar a sus 57 años en la crónica “El retorno del nativo” (1981), cuando admite su incapacidad de reconectarse emocionalmente con Santiago de Chile. Ante esto, pondrá “en actividad las prerrogativas del novelista: observar, escuchar, preguntar, para permitir que Santiago me vaya invadiendo” (*Artículos* 204). Dentro y fuera de la ficción, la presión del tiempo constituye un arma de doble filo que alienta y enmudece el trabajo de estos escritores.

El desajuste que se produce por una consciencia de clase, y la certidumbre de habitar un espacio cedido que dificulta el proyecto escritural, se reflejan claramente cuando Julio se transforma en espectador de las fiestas en el jardín vecino. A diferencia de Carraway, Julio jamás conoce al aristocrático dueño de la mansión, ni recibe invitación formal a ser parte de “un mundo en que el placer puro es aquello con lo que se cuenta” (70). La mansión y su jardín prodigan vistas que Julio recorre con la vista y el oído desde una de las habitaciones-mirador en casa de Salvatierra. “No tengo acceso a ese mundo”, declara, “quizás por temperamento, quizás porque el ventarrón de nuestra historia nos llevó a otras cosas, pero soy capaz de contemplarlo desde lejos: es enigmático como un gato con los ojos cerrados, que descansa pero no duerme.” (70)

El ventarrón aludido remite al desgarró del golpe militar que, junto a las accidentadas fluctuaciones de la modernidad en América Latina, encuentra un símil en el huracán que impulsa al Ángel de la Historia sin restituir las ruinas del progreso (Benjamin 183). Esta fuerza anula, también, las formas descentradas de subjetivación. Julio lamenta que en Chile no acepten “que persona sea sinónimo de máscara, una de mis tantas máscaras que aquí puedo cambiar libremente y que allá no podré cambiar a mi gusto [...]” (76-77). En “La palabra traicionada” y “La libertad y el lirismo” (1988), José Donoso “antepone una sordera deliberada al clamor que le exige constituir su identidad desde una coyuntura socio-política” (Ferrada, “Articulación” 136). En cuanto al “temperamento”, Julio sopesa con lucidez su lugar entre sus coetáneos. “Pertenezco a una generación de puritanos esclavizados por superegos implacables como sargentos, incapaces hasta de añorar East Egg, como *Gatsby*. Pero queda la terrible melancolía de no tener derecho moral de añorar East Egg” (70). Lo mismo hace Nick al inicio de la novela

cuando recuerda el consejo de su padre de evitar juicios apresurados, recomendación que incide como trasfondo moral en la construcción subjetivada de los paisajes.

Gatsby no anhela las sofisticaciones de “East Egg”, sino una comunión ininterrumpida con Daisy. Para Julio, en tanto, el jardín recuerda la casa paterna, metonimia de un país traumatizado. El jardín funciona, además, como umbral que sublima el dolor del exilio y la fallida reescritura de la novela. Sin embargo, este espacio de “placer puro” permanece inaccesible, como la luz verde en el embarcadero de la mansión de Daisy que obsesiona la imaginación de Gatsby. Al observar desde su dormitorio a los jóvenes bañistas en el jardín vecino, Julio piensa en la extrañeza de sus bailes “sobre todo por no parecer particularmente sensuales, o porque su sensualidad está cifrada en un código que yo no sé romper y por lo tanto me excluye” (108). Destacan en esta celebración la nuera del conde y “¿el cliché del ‘guapo-feo’ español?” (109), unidos en una complicidad que despierta admiración desde la exclusión:

Esa intimidad... esa espalda partida, cuya línea y resplandores oscilan apenas con el ritmo, y la seguridad con que conduce a su pareja en el abrazo: siento el peligro de su atracción, y quisiera meterme dentro de él, ser él, tener la delgadez de la rubia, cuya cabeza cae sobre su hombro cubriéndolo de oro, envuelta en mis brazos; sí, ser él para cambiar mis códigos y problemas [...]. (109)

Importa señalar que el deseo de otra máscara busca el abrazo que mantiene unidos a los amantes. Más adelante, Julio alude nuevamente a esta solidaridad corporal:

Furtivos detrás del matorral que está justo, justo debajo de mi ventana, el hombre desnudo toma en sus brazos a la mujer de la túnica que se entrega a su cuerpo en un abrazo tan sexual como el de la pareja de Klimt, en que sólo se ven las cabezas envueltas por la algarabía de colores y de oro, pero que los ojos cerrados de la mujer describen como el placer de la entrega total. (151)

El abrazo, en ambos pasajes, genera la fusión de los protagonistas en una dorada “algarabía”, término que alude a la lengua árabe. El abrazo furtivo se representa, en consecuencia, como un idioma insólito que compromete sólo a los amantes. De un modo más consciente y neurótico que Nick, Julio busca enmascararse y “huir en busca de otro *superego* o, mejor, ninguno, sólo el placer” (109). La disolución de huellas reconocibles a través de un encuentro diferido con el placer, hace que

Julio exclame: “¡Ah! ¡El esplendor..., la vieja nostalgia desgarradora de tiempos y cuerpos imposibles! ¡La parte Gatsby, Scott Fitzgerald, del mundo de acceso imposible, la terrible fiesta a la que no fui invitado y que sólo es posible soñar desde afuera! ¡Ah, fantasía infantil del terror de quedar excluido!” (109)

Discutiendo la europeización arbórea del valle central de Chile, en “Algo sobre jardines” (1981) Donoso enfatiza “el triunfo de los conquistadores sobre lo conquistado” (*Artículos* 130), dominio que sobresale como índice de constitución paisajística en ambas novelas. Los paisajes del valle central y Long Island comparten una historia colonial de apropiación territorial. En *Gatsby* observamos la hibridación de arquitecturas y paisajes foráneos que se reformulan con la mirada vernácula, e indiscutiblemente con la geografía del nuevo mundo. El entorno se representa, al inicio, como sigue:

Twenty miles from the city a pair of enormous eggs [...] jut out into the most domesticated body of salt water in the Western hemisphere, the great wet barnyard of Long Island Sound. They are not perfect ovals — like the egg in the Columbus story, they are both crushed flat at the contact end — but their physical resemblance must be a source of perpetual confusion to the gulls that fly overhead. To the wingless a more arresting phenomenon is their dissimilarity in every particular except shape and size. (11)

Pero incluso esta geografía anfibia sufre una metódica sujeción. Algo similar ocurre en el jardín de la casa paterna de Julio Méndez, animado con especies autóctonas y foráneas, indistinguibles unas de otras. Se cumple en este sentido una transculturación que Donoso advierte cuando señala que los “componentes del paisaje chileno de tarjeta postal—la alameda, el sauce del estero, la zarzamora, la galega, los trigales y viñedos que le dan su sello—no son originariamente nuestros sino que encarnan el triunfo de los conquistadores sobre lo conquistado” (130). En *El gran Gatsby* la imagen de este mundo americano, cuya sinécdoque es el estrecho agro-culturizado de Long Island, es en efecto una construcción de las masas urbanas, herederas de la segunda mundialización económica e industrial del período 1870-1914. (Mongin 175)

Precipitada la tragedia de *Gatsby*, la novela ofrece una visión fundacional del paisaje como promesa de vitalidad y porvenir. Carraway contempla por última vez el escenario natural que ha sido testigo de la caída del protagonista:



[...] I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailor's eyes—a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder. (187-88)

Parcialmente domesticado por la mirada absorta del conquistador, este paisaje resiste estrategias de reificación y acercamiento.<sup>7</sup> El entorno goza aquí plena salud aurática: la prístina y nutricia condición del continente se despliega en tándem con su evocación en la mente de Carraway. La aparición del paisaje en la memoria no debilita su aura o autenticidad; lo instancia, más bien, en tanto obra conmemorada. Long Island, como el jardín en la calle Roma, no constituyen dobles fantasmáticos. La emergencia del paisaje en ambas narraciones es afín con un eje central en la poética donosiana: el “novelista forja otro mundo con datos del mundo ‘real’, que alude o contiene esencialmente una deformación de ese mundo ‘real’, y esa deformación es el quehacer artístico” (Godoy 26). Así, mientras en el contexto referencial los paisajes se conquistan y colonizan, en el espacio literario de ambas novelas su alteración poetizada tensiona la subjetivación de los personajes.

En cuanto a la abstracción del sujeto desde su hábitat cotidiano, y los dispositivos que uniforman la percepción del entorno, cabe notar que la relación de los narradores con los hitos naturales deslinda en el descentramiento de sus subjetividades. Con ello, la percepción de los paisajes emerge desde coordenadas igualmente movedizas, como el exilio y el insilio. La proximidad espacio-temporal se desintegra y la percepción del paisaje transporta a los personajes a una condición original y, para Nick, imprevista. El apellido Carraway es decidor. Proviene de la frase verbal “carried away”, dejarse llevar, extraviarse en un hábitat inusual. Desde aquí se concluye que Carraway, un provinciano educado en una moral protestante, es influenciado de súbito por sujetos de voluntad y poder, los Buchanan y Gatsby. No obstante, el nombre indica un extravío metafórico que encarece la posición insiliada del sujeto, y destaca la imagen arcádica, o más bien aborigen, del estrecho de Long Island ante la promesa incumplida del sueño americano. La *aisthesis*, percepción del cuerpo sensible del paisaje, participa también de un *ecstasis* que desajusta las circunstancias espacio-temporales de los sujetos, confrontándolos con un estado de alteración y extravío. Hemos sugerido que esta desarticulación compromete paisajes arraigados en la figura del jardín. A medida que las narraciones

avanzan, sin embargo, los jardines dejan entrever la matriz urbana a la que pertenecen y que da continuidad a la alteración de la subjetividad.

### Descentramientos urbanos

Al examinar los narradores que modulan los espacios jardineros conviene determinar su función en tanto hablantes, recordando que “el objeto específico de la novela es el hablante y su palabra”, y que este género “no se caracteriza por la representación de la persona misma, sino, precisamente, por la representación de su lenguaje” (Bajtín 74). En las obras estudiadas, la estética verbal se reconoce en hablas articuladas por una imaginación literaria que tensa la lectura de los paisajes. Donoso representa en Julio el habla de un escritor consciente de su oficio y de las posibilidades expresivas de su condición de exiliado. Este hablar literario transforma el rigor de la coyuntura política en material artístico a través de una figuración “en el perfil del texto, necesaria para el goce de la lectura” (Barthes 74). Bajo este signo, autor y personaje, como el habla misma, encuentran en la literatura un hábitat sustancial:

Yo y Gloria sabíamos que uno se enamora otra vez, a estas alturas, cuando necesita renovar su propia historia contándosela a alguien que la oiga por primera vez. Sin novela, Gloria no conocía mi historia completa, y permanecía, como motor de nuestra unión, mi promesa pendiente: saltar más allá de la sombra de mi carrera de profesor universitario de inglés *para crear algo realmente bello*. (35, énfasis nuestro)

La cita remite a la escritura de la novela que Julio intenta terminar en Madrid. Esta novela asimila un trauma, “seis días en un calabozo a raíz del Once, donde no me torturaron ni me interrogaron siquiera, y constituye una reserva de dolor que no necesita metáfora para ser válida” (30). Este dolor, sublimado en narración, no renueva el amor, sino simplemente la tolerancia. Las disputas enrostran la tibieza política de Julio, desafiándolo a revertir el juicio de la crítica literaria que califica su mundo de “doméstico y personal, carente de esa ambición totalizadora que caracteriza a la gran novela latinoamericana contemporánea.” (36)

En la cita destaca la creación de una obra bella, cuyo intertexto sugiere una carta de Fitzgerald a su editor, Maxwell Perkins, fechada en julio de 1922. La nota menciona un deseo hecho realidad en 1925 con la aparición de *El gran Gatsby*: “I want to write something new—something extraordinary and beautiful and simple & intricately patterned” (*Correspondance* 112). Hasta qué punto estos proyectos narrativos, incluida la escritura de *El jardín de al lado*, logran zafarse

de la politización y referencialidad de sus respectivos contextos es un asunto relevante. Yace en esta pregunta el modo en que los hablantes confrontan la reproductibilidad, entretejiendo operaciones discursivas y estéticas propias desde una lejanía que dibuja un paisaje escritural insólito. Julio Méndez, reflejo de las “preferencias, las manías, las fobias, las angustias, los rencores y los terrores” (Rojo 114) de su autor, y Nick Carraway, también eco de las aspiraciones de Fitzgerald, son hablantes que, como sus creadores, hablan desde una subjetivación cuyo lugar es la opacidad literaria de las palabras y la constante reformulación de los referentes.

Carraway alterna la contabilidad con lecturas inconclusas. Retoma, también en la costa este, su afición por la escritura, que le llevó a publicar editoriales para el periódico de la universidad cuando era estudiante en Yale. Suponemos que las bellas letras no están exentas de la formación de este entusiasta diletante. Esta inclinación se manifiesta en la narración de paisajes urbanos que se enuncian a partir de los contornos poéticos del lenguaje. Así, la intervención en primera persona permite a Fitzgerald abordar “el problema nuclear de la estilística en la novela: la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje” (Bajtín 74). Nick despliega un paisaje urbano a través de sus recorridos por Manhattan, coleccionando escenas de una humanidad fascinante y, al mismo tiempo, desolada:

I liked to walk up Fifth Avenue and pick out romantic women from the crowd and imagine that in a few minutes I was going to enter into their lives, and no one would ever know or disapprove. Sometimes, in my mind, I followed them to their apartments on the corners of hidden streets, and they turned and smiled back at me [...]. At the enchanted metropolitan twilight I felt a haunting loneliness sometimes, and felt it in others — poor young clerks who loitered in front of windows waiting until it was time for a solitary restaurant dinner — young clerks in the dusk, wasting the most poignant moments of night and life. (63)

Emerge aquí el “intricate pattern” que Fitzgerald piensa para su novela. El abrazo visual del hablante—similar al contacto óptico que mantiene unidos a Julio y a los amantes del jardín—sugiere una relación erotizada donde los transeúntes se entrelazan con las trayectorias de la mirada. Observamos, entonces, cómo Fitzgerald articula para su narrador un habla anfibia que oscila entre el entorno inmediato, los parajes de la imaginación y la corriente de la consciencia.

¿Dónde aprende Nick este arte de la seducción a distancia, y en el centro mismo de la multitud? Imaginemos que su biblioteca reúne, además de los tomos de contabilidad, colecciones poéticas. Entre ellas,

escritos de Baudelaire, como “El pintor de la vida moderna”, donde el poeta asegura que para el “perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito” (18). Este goce es un arte. Las pistas librescas, sin embargo, no son las únicas que descubren el origen de esta técnica. La primera vez que Nick asiste a una de las fiestas de Gatsby lo hace bajo la guía de Jordan Baker, sofisticada *socialité* con quien se relaciona sentimentalmente, y con quien descubre el arte de la individuación en medio de la multitud. Descifrando el misterioso pasado del anfitrión—a quien nadie ha visto—, Baker apunta: “Anyhow, he gives large parties [...]. And I like large parties. They’re so intimate. At small parties there isn’t any privacy.” (56)

Jordan y Nick gozan las multitudes a través de la interiorización del paisaje. Carraway, en particular, desajusta la lógica reproducible que opera sobre el cuerpo de la ciudad. Las piezas del paisaje urbano se relocalizan en posiciones imprevistas, antagónicas incluso, como el flujo indiferenciado de sujetos y tecnologías urbanas. Más adelante la mirada subjetivada se refuerza en un espacio mental donde se lleva a cabo el diseño paisajista. Este giro incorpora fatigados empleados y mujeres que retribuyen la mirada oblicua del observador. Todo ocurre bajo el encanto imaginativo de una “metropolitan twilight”, *premiere* cuyo principal actor, director y espectador es Carraway. Esta escenificación desdibuja la sucesión de los eventos—las conjunciones, por ejemplo, se vuelven menos insistentes—, y encarece un panorama fluido del paisaje. Si bien la enunciación del paisaje evoca premura y transitoriedad, su percepción alienta una tesitura aurática y subjetivada de los hitos urbanos.

José Donoso instala sujetos que emergen en la interacción relacional con el paisaje. Este procedimiento encuentra, una vez más, antecedente en una historia, que es la literatura regional, y en particular en los registros paisajísticos que sirvieron de ambientación a la novela latinoamericana. A diferencia de Fitzgerald, dichos espacios paisajistas se convierten en el principal hábitat de un sujeto que experimenta, sin vuelta atrás, una progresiva desarticulación de su estructura unitaria (Morales, *Novela* 44). Es a través de esta desintegración que el sujeto alcanza legibilidad estética y narrativa en el cuerpo textual. Julio, desde luego, no queda exento de este lugar crítico. Ahora interesa examinar el espacio que encarece esta rupturización del sujeto y su encuentro con la otredad en *El jardín de al lado*.

Julio anhela fluidez de máscaras en la ciudad marroquí de Tánger, escenario donde lo occidental se torna difuso y complejo. Tradiciones musulmanas, cristianas y judías en disputa actúan como contraparte del

consenso multicultural, real o imaginado, en las ciudades “balneario” de Sitges y Long Island. Acompaña este proceso de desconstrucción la complicidad entre la caótica fisonomía de las calles marroquí y la condición escindida del sujeto. Nick, por el contrario, transita espacios multifacéticos que, sin embargo, refuerzan rutinas que se repiten con escaso margen de error. Lo inesperado en el paisaje marroquí, en tanto, deviene norma, y es al interior de este espacio donde se consolida el enmascaramiento de la subjetividad. “Todo, incluso nosotros, pierde sus señas de identidad. Nuestros rostros y los otros rostros se transfiguran por ser mutuamente indescifrables” (243), reflexiona Julio mientras recorre los mercados del Zoco junto a Gloria. Y un poco más adelante, agrega: “no puedo dejar de sufrir el tirón de lo repulsivo de estas calles, que me sacude como el ansia de desdoblamiento” (245). La similitud con el descentramiento que experimenta Nick es notable. De igual forma los enclaves urbanos que, impactados por modernizaciones distintivas, desestabilizan la subjetivación de los personajes. Cuando observa el cuerpo de un mendigo fuera de una mezquita, Julio siente la urgencia de “meterle un duro instrumento asesino, un puñal”:

para que su vida se escape mientras yo le hago respiración boca a boca—sí, esa boca que su hijo alimenta con basura podrida—para que de ese modo mi alma entre dentro de él, y la suya en mí, dejándome abandonado dentro de la forma de este mendigo mientras él se va del brazo de Gloria: así será problema suyo compartir con ella mis traiciones y mis fracasos. (248)

Este impulso es precipitado por el rechazo de su novela, que “no tiene vocación para el lirismo” (232), y por la humillación de revelar este fracaso a su esposa. Es también una pérdida colectiva por cuanto el proyecto se vincula a un objetivo político, testimoniar el desgarró del Golpe en Chile.

El episodio de los mendigos—Julio cuenta, creo, como uno de los desposeídos—confirma un ansia de otredad que se inicia con la intención de poseer, primero, la desenfadada jovialidad de Bijou, amigo de su hijo Patricio, y luego el cuerpo del “guapo-feo”, protagonista de los juegos eróticos en el jardín del Conde. Respecto a Nick y el propio Baudelaire, Julio radicaliza el ejercicio del *flâneur* con un deseo de obliteración total, dispuesto a liquidarse “en la noche vertiginosa de los bazares para renacer al otro lado, con una moral inversa” (244). Esta pasión por la multitud advierte, como dijimos, apetencia de otredad. “Envidia: quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así [...] eliminar sobre todo este temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura” (247). En los episodios referidos,

Nick y Julio se confrontan a sí mismos desde una fluidez opuesta a otras hablas sociales, sorteando puntos de fuga para evadir el “mandato de la historia y la cultura”.

El multilingüismo que relata Bajtín, en conjunto con las huellas del jazz en *Gatsby* y “La muerte y la doncella” de Schubert en *El jardín*, estimulan la emergencia de subjetividades descentradas.<sup>8</sup> Resulta decidir que al escuchar el susurro de Gloria, Julio confiese que “ni eso puedo hacer, tararear a Schubert, que tanto me gusta, y para qué decir escribir una novela” (249). Julio es incapaz de interpretar las voces de una tradición moderna, o de legitimar una escritura auténtica, opuesta a “la sensibilidad deceptiva que se disuelve bajo la lengua”<sup>9</sup> (251), atributo de la esquirra más consagrada del “boom”, el ficcionalizado novelista ecuatoriano Marcelo Chiriboga. Cabe, entonces, la táctica de encarnar y vocalizar el cuerpo de un desposeído a través de su emasculación, y desde esta apropiación que sugiere la osadía erótica de un incubo, gesticular un habla. Prevalece en la posesión del mendigo un imaginario vampírico, desde la respiración boca a boca que sustituye el beso sanguinolento hasta el dominio del alma. Si incluimos la forma penetrativa del sometimiento—“meterle un duro instrumento asesino”—la escena deviene metaforización de un conflicto que el psicoanálisis tipifica como terror a la impotencia. El motivo de la “seca literaria”—referido con frecuencia en diarios y artículos de José Donoso—alienta en Julio un “ansia de desdoblamiento”, que se exacerba con el juicio de Nuria Monclús, también vinculada a un vampirismo feral y a un “carnívoro sadismo.” (31)

Al final de *El gran Gatsby*, y una vez confirmada su decepción con las promesas de la costa este, Carraway toma posesión de la mirada silente del colono en Long Island y rehabilita así un sentido de asombro debilitado por la corrupción y el materialismo. Julio, por su parte, sustituye una máscara trizada por el fracaso editorial de su novela con una nueva máscara en Tánger, adoptando el disfraz de una perfecta y absoluta destitución. A través de un habla descentrada, los personajes devienen otro y logran, después de todo, aquella dilación que no fuera posible al *Angelus Novus* en la pintura de Paul Klee: “Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas” (Benjamin, *Tesis* 183). Desde luego, si atendemos la crisis del sueño americano en *El gran Gatsby* y la condición “modernosa” que socaba la utopía política en *El jardín de al lado*, la recomposición de las ruinas se vuelve inoperante. Resisten, no obstante, las construcciones paisajísticas literarias que, desde la mirada descentrada de los personajes, promueven la alteración estética de los entornos.



## Conclusiones

Este estudio comparado ha abordado las relaciones entre el proceso de subjetivación y la constitución de paisajes jardineros y urbanos. Nuestro enfoque advierte simetrías, y enfatiza al mismo tiempo divergencias relevantes que acentúan la singularidad del paisaje en ambas obras. La evocación de *El gran Gatsby* en *El jardín de al lado* remite a una intertextualidad donde el mundo novelesco de Fitzgerald alienta un dialogo entre dos modos de interpretar la realidad: desde el placer, signo del pintor Pancho Salvatierra y el escritor Marcelo Chiriboga, o desde la tiranía que impone una identidad esencializada, suerte de segunda dictadura que acosa a Julio Méndez. Ahora bien, estos modos orientan las relaciones de Nick y Julio con sus entornos y la construcción paisajística de los espacios. Carraway se introduce en Long Island y Nueva York con una renovada dosis de placentero asombro. Por su parte, la novela de José Donoso privilegia inflexiones que revelan la progresiva alteración del sujeto en sincronía con una percepción descentrada de los espacios. Observamos así una complicidad entre la subjetivación alterada de los personajes y la constitución paisajística que manifiesta, no obstante, variaciones significativas en ambas narraciones. Si bien la subjetivación de Nick se contrapone a la modelación cartesiana del sujeto, dicho devenir se produce de modo excepcional y bajo una percepción paisajista del entorno. Irrumpe provisionalmente un sujeto con mayor plasticidad capaz de transformar su habla cotidiana en un registro poético del espacio. Sin embargo, el personaje no experimenta la ruptura que caracteriza la desconstrucción del sujeto donosiano, como tampoco su enmascaramiento.

El sujeto que habla descentradamente en *El gran Gatsby* no sigue un hábito. Se ciñe, más bien, a un espacio inédito que instancia la modulación alterada de la subjetividad. Lo mismo puede decirse de la relación con los paisajes urbanos. Carraway los recorre con asombro, reconociendo en ellos figuraciones distintas al provincialismo del medio oeste. La alteración del sujeto implica, desde luego, el desajuste de los dispositivos que componen una estructura de referencia, un “centro” constituido y legitimado por la sistematicidad de sus prácticas culturales (Said xxiii). Surge así la analogía con el *flâneur*, subjetividad que levanta una cartografía y, al mismo tiempo, la descompone al traspasar las trayectorias impuestas por la proyección urbanística.

Julio Méndez no sólo incursiona en ámbitos otros de subjetivación. Experimenta, a partir de su encuentro con los paisajes jardineros y urbanos, una alteración que rupturiza su habitación cotidiana. De este modo la novela de José Donoso delata un tema ya presente en *Coronación* y *El obsceno pájaro de la noche*: la escisión del personaje de un ámbito que

cristaliza estabilidad y certitud. La ruptura de Julio, tan pronto entra en juego estético y existencial con los paisajes, no propugna un colapso ontológico; recuerda, más bien, la condición fisurada del sujeto desde su historia genealógica. Una distinción relevante, entonces, sugiere el despliegue de la subjetivación en términos cualitativos. Mientras la relación con los paisajes desajusta temporalmente la subjetividad de Nick, en Julio este vínculo induce una clara figuración post-cartesiana del sujeto. En *El jardín de al lado* la relación con los paisajes produce una transformación sustancial, al punto de conjeturar que al final de la novela Julio no es más que un doble de aquel Julio que deviene otro en la piel del mendigo. Gloria es quien escribe la novela. Pero es Julio quien logra escindirse de sí mismo en la extrañeza paisajista de Tánger, motivando así una inflexión ontológica quizás más radical que la reescritura de la novela o su compromiso político.

En las novelas estudiadas los sujetos transforman los espacios en una segunda naturaleza, poetizada literaria e imaginativamente. Así, una constitución paisajista fuera de serie se contrapone a la idea de una modernización irreversible y totalizante. En este sentido, la casta económica de los Buchanan en Long Island y Nueva York no difiere ideológicamente de los proyectistas que hacen de Madrid una ciudad ordenada y “modernosa”, o del círculo editorial barcelonés liderado por Nuria Monclús. Ahora bien, *El gran Gatsby* y *El jardín de al lado* narran subjetividades expatriadas que obtienen, creemos, una perspectiva aventajada. Son parte de la cercanía que consume el tiempo y el espacio en infinitesimales gestos productivos, pero también de una distancia que acentúa formas reminiscentes como índice gravitante en la constitución paisajística.

Finalmente, una aproximación a las novelas de Scott Fitzgerald y José Donoso plantea dos aspectos interrelacionados. Primero, la lectura de *El jardín de al lado* propicia una lectura inédita de *El gran Gatsby* y viceversa, en particular si notamos la relación de los paisajes urbanos y sus registros sonoros con los procesos de subjetivación. Mientras Nick recorre los jardines de Gatsby y las calles de Manhattan al ritmo sincopado del jazz, Julio evoca el jardín paterno en Santiago de Chile con las notas de “La muerte y la doncella” de Schubert. De este modo, los paisajes percibidos visualmente entran en contacto sinestésico con la proximidad de una polifonía musical. Segundo, este estudio permite repensar la función que cumple la enunciación literaria de los paisajes. Ambas novelas sugieren que la distracción del sujeto de una episteme cartesiana se produce al interior de un campo que detenta, a la vez, cualidades discursivas y paisajísticas. Es en el hábitat del paisaje donde sucede la alteración del sujeto, y bajo el aliento de un habla consciente de dicha transformación.

## NOTAS

1 Este estudio surge de la indagación de los paisajes en la escritura de José Donoso en el Proyecto FONDECYT de Iniciación 2015 N° 11150158, “Las crónicas de José Donoso y la enunciación de Santiago a través del paisaje urbano”, del cual soy investigador responsable.

2 Este trabajo no centra su atención en la reminiscencia en tanto acto psíquico o cognitivo efectivo. Es decir, los esfuerzos reminiscentes, como la imaginación, no comportan necesariamente un *logos* o una sistematicidad. Surgen, más bien, en momentos de tensión emocional, y bajo el sustento de hablas que enuncian el paisaje alterada y literariamente. “En su novedad, en su actividad, la imagen poética, tiene un ser propio. Procede de una *ontología directa*” (8), esgrime Bachelard. No hablamos, por lo tanto, de comportamientos, sino de emergencias súbitas en las que el paisaje suscita imágenes que encuentran en la tesitura literaria una forma de expresión.

3 Este nombre ficticio, tan verdadero como el original James Gatz, recuerda el giro que Salvatierra introduce a su apellido con la partícula “de”. En *Gatsby* el cambio remite al mito del *self-made man*, que celebra el nacimiento del individuo asistido por dos testigos, la imaginación y el propio sujeto. Por su lado, Julio interpreta acertadamente el cambio en el apellido de Salvatierra, que va más allá de un esnobismo. “En el mundo de Pancho [...] las cosas son ingravidas, gratuitas: carecen de historia, de causas, de futuro” (15). *Gatsby* y Salvatierra comparten el goce de la invención, ya seco en Julio, quien lamenta ser un “Puritano receloso del placer.” (18)

4 En carta dirigida a Zelda Sayre en septiembre de 1940, Fitzgerald señala: “the Shirley Temple script is looking up again and is my great hope for attaining some real status out here [Hollywood] as a movie man and not a novelist” (*Letters* 143). Las relaciones de José Donoso con el cine y el teatro, en tanto, indican la lectura que el autor hace de sus propias obras desde otras esferas artísticas. Su trabajo con Silvio Caiozzi produjo la película *La luna en el espejo* (1990). Participó, además, en direcciones teatrales para la compañía ICTUS. Por otro lado, los proyectos inconclusos. En carta a su padre, Donoso comenta la intención de Luis Buñuel de dirigir una película basada en *El lugar sin límites*. “[Pero] la censura española dice [...] que es una inmoralidad inaceptable, rechazada definitivamente y sin apelación y ya está... esperanzas rotas.” (Pilar Donoso 105)

5 Leonidas Morales aborda estos aspectos en *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit* desde las relaciones entre patronos y sirvientes. En *Las novelas de la oligarquía chilena*, por su parte, Grinor Rojo ofrece una selección de ensayos que sopesan la autoridad de estas categorías, dedicando un capítulo a *Este domingo*.

6 En el caso de Julio, esta escisión se inicia con el exilio. Fitzgerald, parte de una “generación perdida”, se expatria en París durante la post-guerra. Los personajes de *El gran Gatsby*, por el contrario, se aferran al paisaje americano, levantando sueños en la costa este, y fuera de los límites de sus pueblos natales.

7 Las crónicas del Nuevo Mundo vendrían un poco después, y bajo planes retóricos diversos: desde la alegorización del paisaje que la imaginación puritana concibe como una Nueva Canaán, hasta la celebración de las bondades naturales que atraen el interés de los nuevos colonos. Para una relación detallada de estos aspectos, ver “The Puritan Legacy”, en *From Puritanism to Postmodernism*.

8 Esta nota surge de los atentados en París, el 13 de noviembre de 2015, y en Bruselas, el 22 de marzo de 2016. Este estudio considera algunos registros musicales, como piezas de jazz y el cuarteto de cuerdas “La muerte y la doncella”. Estos registros parecen silenciarse en una nueva crisis cultural donde los paisajes urbanos adoptan fisonomías muy distintas a las exhibidas en los trabajos de Donoso y Fitzgerald. Una de ellas, la ciudad en flujos, como discute Lefebvre en *La revolución urbana*. También enmudece y detiene su marcha el *flâneur*. La capital parisina del siglo XIX se había insinuado en versiones artísticas como centro de placer y sensualidad, a pesar de sus abatimientos bélicos. A partir de los atentados, el cuerpo delectable de la ciudad entra obscena y obsesivamente al espacio del terror. Pero también, y aquí yace uno de los motivos que animan la investigación sobre los paisajes urbanos en la literatura, al espacio de una rehabilitación efectiva. Es decir, sin esmero de recrear la ciudad “tal y como verdaderamente ha sido”, sino “tal y como relumbra su recuerdo en el instante del peligro” (Benjamin, *Tesis* 180). El peligro de someterse a una voluntad de poder que, como el vertiginoso avance del progreso, conmina a olvidar.

9 Donoso tiene en mente el adjetivo en inglés “deceptive”, engañoso, aparente. Chiriboga crea un mundo que se sostiene en el lenguaje de las apariencias. Al comienzo de la novela Julio interpreta de modo similar el trabajo pictórico de Pancho Salvatierra. Estos personajes logran, por medio de elaboradas puestas en escena, metamorfosear la realidad. La reescritura de la novela de Julio fracasa, en parte, debido a la incapacidad de gestar dicha transformación.

### OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Baudelaire, Charles. *The Parisian Prowler*. Athens, Georgia: Georgia UP, 1989.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

Bertrand, Georges. “Paysage et géographie physique globale. Esquisse méthodologique ». *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*. 39 (1968): 249-272.

Besse, Jean-Marc. "Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas". *Paisaje y pensamiento*. Javier Maderuelo (dir.). Madrid: Abada Editores, 2006. 145-171.

Bevilacqua, Winifred. "The Great Gatsby and Carnival in a Bakhtinian Perspective". *Bloom's Modern Critical Interpretations*. New York: Infobase Publishing, 2010. 109-123.

Bloom, Harold. "Introduction". *Bloom's Modern Critical Interpretations*. New York: Infobase Publishing, 2010. 1-11.

\_\_\_\_\_. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009.

Bradbury, Malcolm y Richard Ruland. *From Puritanism to Postmodernism*. New York: Viking, 1992.

Carapinha, Aurora. "Los tiempos del paisaje". *Paisaje e historia*. Javier Maderuelo (Dir.). Madrid: Abada Editores, 2009. 111-128.

Chaitin, Gilbert. "Otriedad. La literatura comparada y la diferencia". *Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998. 145-165.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Ed. Cecilia García Huidobro McA. Santiago: Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996.

\_\_\_\_\_. *Historia personal del "boom"*. Santiago: Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_. *El jardín de al lado*. Santiago: Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_. *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: RIL, 2009.

Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.

Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent". *The Heath Anthology of American Literature*. Nueva York: Houghton Mifflin, 1990.

Ferrada Aguilar, Andrés. "Articulación de una poética para la ciudad enmudecida en las crónicas de José Donoso". *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 115-138.

\_\_\_\_\_. "Configuración crítica de la novela hispanoamericana contemporánea en los ensayos de José Donoso". *Nueva Revista del Pacífico* 62 (2015): 45-75.

Fitzgerald, F. Scott. *Correspondance of F. Scott Fitzgerald*. New York: Random House, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Great Gatsby*. New York: Penguin Books, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. New York: Penguin Books, 1963.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Godoy, Eduardo. "Diálogo con José Donoso". *Revista Signos*. 2 (1971): 23-32.

Jackson, John Brinckerhoff. *La necesidad de ruinas y otros ensayos*. Santiago: Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura PUC, 2012. 51-67.

Krysinski, Wladimir. "'Subjectum comparationis': Las incidencias del sujeto en el discurso". *Teoría literaria*. México D. F.: Siglo XXI, 2002.

Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Mongin, Olivier. *La condición urbana*. Buenos Aires: Piados, 2006.

Morales, Leonidas. *Novela chilena. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

Nogué, Joan. "La construcción social de los paisajes urbanos". *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 163-313.

Rojo, Grínor. "Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir 'la gran novela del Golpe': *El jardín de al lado*". *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013): 113-135.

\_\_\_\_\_. *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago: Editorial Sangría, 2012.

Said, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.



## APOCALIPSIS Y EXOTISMO COLONIAL: SOBRE VICENTE HUIDOBRO

**Álvaro Contreras**

Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela)

En 1930, mientras pasaba una breve temporada “al pie de los Alpes italianos”, en compañía de su amigo Roberto Suárez, Cónsul en Milán, Vicente Huidobro concibe el proyecto de escribir su novela *La próxima*, subtitulada “(Historia que pasó en poco tiempo después)”. El título alude a la posibilidad de una “próxima guerra” (1996, 20), como afirma el mismo Huidobro: “me parece imposible que el régimen capitalista encuentre otra solución a sus conflictos que una guerra” (*Ibid*). Tras el escenario europeo de esta solución final se asoma otra escena, de redención, ubicada en África, y que definirá el tono utópico de la obra. Se nos cuenta entonces la aventura de unos “expedicionarios” europeos, dirigidos por Alfredo Roc, en la fundación de una colonia “privada” en Angola. La advertencia de la palabra apocalíptica será compensada con la palabra salvadora de Roc, personificación del líder colonial, del filántropo millonario que recorre el mundo en búsqueda de capitales para invertir en la colonia. Tanto para la escena de apocalipsis, de catástrofe del “mundo civilizado” (*Id.* 22), como para la de salvación, de huida hacia África, la elección de Huidobro del modo narrativo queda definida en el subtítulo de la novela. Allí se pacta la adscripción institucional del texto. Huidobro sólo puede hablar en los términos de la ciencia ficción,<sup>1</sup> de una historia que ya pasó en el futuro, hablar de esa historia desde el norte de Italia para explicar, por un lado, una distopía, la anticipación de una catástrofe (guerra, cataclismo mundial) y, por otro, la proyección de unas utopías que nacen en Angola y en Rusia. Enrique Lihn, en un texto polémico publicado a mediados de los años setenta, evaluaba así el final de esta novela de Huidobro:

Su novela *La próxima* (1930) (sic) se cierra al grito de “Rusia, la única esperanza”, con que su protagonista Alfredo Roc –“un visionario realista y *pioneer* idealista”– responde al fracaso en que culmina su empresa utópica, por lo que toda la novela se inscribe, a despecho de ese grito y de los puntos de vista “marxistas” que se barajan en ella, en una corriente de crítica aristocrática del capitalismo (98-99).

Recordemos que estos son los años de militancia comunista de Huidobro, de su texto-manifiesto “Total” (1932), donde se pronuncia contra la fragmentación moderna del hombre, y precisa el canto del poeta como la voz de la humanidad; de su poema “URSS” (“La URSS arrastra un sedimento de vida y de músicas nacientes”, pero también es la época de su máxima experimentación narrativa y poética: de su novela-film *Cagliostro* (1934), de su “Hazaña” *Mío Cid* (1929) de sus poemarios *Temblor del cielo* (1931) y *Altazor* (1931). Como resultado de estas actividades narrativas y poéticas, la crítica literaria ha diseñado entonces la figura de un Huidobro artista, con sus manifiestos por una poesía creacionista, la concepción del poeta como “un pequeño Dios”, del poema como iluminación del mundo y verdad del espíritu, su deseo de posicionarse como el primer poeta de América<sup>2</sup>; y un Huidobro intelectual, que alienta la lucha obrera, que polemiza sobre temas sociales, políticos y económicos.<sup>3</sup> Se creería entonces que, por razones artísticas, Huidobro participaba de las fórmulas institucionales de consagración, del esfuerzo, común en algunos escritores de la vanguardia, de remarcar la frontera entre creación e ideas, entre su posición como artista y su postura como intelectual; y, por razones de su militancia política, creería en la revolución social, y en la posibilidad de instaurar un mundo nuevo sobre las ruinas de la civilización, del capitalismo, la burguesía y la razón ilustrada. En 1936, afirmaba Huidobro: “El gran problema del mundo en que vivimos es el problema del capital y del trabajo. El nacismo (sic) no ha encontrado ninguna solución a este problema. Sólo el socialismo marxista presenta una solución verdadera” (Fuente 159); “Es necesario trabajar por el triunfo del hombre, por la liberación del hombre, porque no haya más esclavos, ni miserables, ni aplastados” (*Ibid*); “nosotros consideramos al régimen capitalista enemigo del hombre” (*Ibid*).<sup>4</sup> Estas ideas de Huidobro son características comunes de una intelectualidad de izquierda, en la cual es fácil reconocer la preocupación por el hombre universal, los valores de la humanidad, las críticas la fascismo italiano y al nazismo alemán, todo ello acompañado de observaciones sobre el “alma” nacional o sobre los “aportes” raciales de una inmigración nórdica: “Necesitamos dos millones de hombres rubios de los países del norte de Europa. El peligro para Chile no es el extranjero sino el chileno” (*Id.* 124). La fuerza de estos acontecimientos e ideas plantea una serie de preguntas

al escritor respecto al presente y el futuro de la humanidad, preguntas que de alguna manera trazan los rasgos principales del llamado por Walter Benjamin el intelectual burgués de izquierda, y su alianza de “moral idealista con praxis política” (2007 310). Es así como el cuestionamiento de la burguesía capitalista en ningún momento implicó un examen de la noción de autonomía del arte, de las relaciones del artista con las ideas de propiedad, trabajo y educación. Si hoy en día estos planteamientos nos resultan problemáticos, o en todo caso, poco sinceros, quizás se deba a la naturaleza idealista de las respuestas, a la manera como la conciencia social del escritor respondía a dichos problemas en términos de humanidad, crisis, revolución, cambio, y el espesor redentorista que estas palabras adquirirían en la vida literaria de la época.<sup>5</sup>

Me gustaría comentar brevemente la novela de Huidobro, *La próxima*, teniendo en cuenta precisamente esta conciencia de cambio, la necesidad de transformación social formulada por Huidobro en los años treinta. Llama la atención que estas ideas de cambio y transformación se planteen en los términos genéricos de la ciencia ficción, de que sólo sea posible imaginar el cambio como parte de una utopía colonial, y que esta elección deba representar una opción política. La escala para medir los cambios en el futuro implicaría, no sólo el recurso de la distancia temporal (como lo señala el subtítulo de la obra), sino de la diferencia geográfica. Por qué Angola. Por qué se abarca el proyecto colonial dentro de un proyecto de escritura de ciencia ficción vanguardista. Al exponer estas preguntas intento, por un lado, interrogar las imágenes de un tiempo colonial como lugar de experimentación económica, mejoramiento de la producción tecnológica, como utopía racial y, por otro, detectar las tensiones que atraviesan aquellas imágenes (la colonia como depósito de capital) al ser formuladas estéticamente en el marco de las teorías creacionistas de Huidobro. La novela de Huidobro, para retomar los términos en los cuales se expresa Foucault, es una novela de ciencia ficción pero también de política ficción:<sup>6</sup> reactiva un “saber” sobre el colonialismo, sobre una geografía administrable, sobre un territorio disponible para fundar colonias. La política de la ciencia ficción comienza cuando lo imaginado, o las ideas que sirven de base a la imaginación, coinciden con la invención de un lugar real.

Esta novela, escrita precisamente en el período más intensamente creacionista de Huidobro, también coincide con la presencia en el panorama europeo de varios eventos que son necesarios apuntar, como por ejemplo la Exposición Colonial Internacional de Vincennes, 1931, la Misión Dakar-Djibouti, organizada por el Instituto de Etnología, de la Universidad de París y el Museo Nacional de Historia Natural, y el manifiesto de Filippo Marinetti sobre la colonización de Etiopía, tres eventos que tienen como coordenada común la representación

etnográfica y política del territorio africano. Las exposiciones coloniales, organizadas en Europa desde finales del siglo XIX, constituían el espacio ideal de exhibición de las diferencias culturales, medidas con el cartabón civilizatorio de las ciencias humanas. En estas exposiciones las potencias coloniales exhibían las singularidades naturales (animales y humanas) de sus posesiones, delimitando un orden de la humanidad basado en criterios evolutivos.<sup>7</sup> Por su parte, la Misión Dakar-Djibouti, dirigida por Marcel Griaule, e integrada entre otros por Michel Leiris, subraya las alianzas entre etnología y proceso civilizatorio, así como la concepción precisa de la ciencia etnológica como disciplina colonial. A través de la compilación de objetos etnográficos, la Misión se plantea como objetivo llenar los vacíos en la historia de los países colonizados, y así reconstruir ese relato perdido de la humanidad. Y a propósito del manifiesto de Marinetti sobre la guerra de Italia contra Etiopía, ya Walter Benjamin apuntaba cómo la consideración de la batalla como un hecho estético suponía para el artista italiano el sueño futurista de un cuerpo intervenido por la tecnología, del campo de guerra considerado como un hecho musical, una renovación sensorial acorde a las exigencias de esta nueva estética de la guerra. “He ahí –concluye Benjamin– lo que resulta de la estetización de la política perpetrada por las doctrinas totalitarias” (2008 353).

La novela de Huidobro comienza con un “Exordio”, en donde una voz narrativa, a manera de coro trágico, anuncia el comienzo de una “catástrofe total” (1996 21). Frente a la certeza de que “vienen sobre el mundo días de Apocalipsis” (*Id.* 60), el protagonista, Alfredo Roc, propone salvar “por lo menos lo más esencial” de la civilización:

Vámonos a buscar una tierra en donde podamos trabajar, en donde podamos hacer algo grande, sentir el placer de crear un mundo con nuestras manos, con nuestra cabeza, con nuestro esfuerzo. Lejos de estos países en donde todo está hecho, en donde se ha llegado a esta lamentable situación actual, a esta crisis humana representada por el odio de unos hombres a otros, por la intranquilidad general casi histérica y por poner impuestos hasta a la respiración y a las miradas (*Id.* 22).

Con la anuencia del gobierno portugués, unos “expedicionarios”, encabezados por Alfredo Roc, fundan una colonia en Angola: “colonos blancos que sólo querían trabajar y vivir en paz” (*Id.* 24). Para comprender las razones de esta elección es importante construir su régimen de verdad, la forma como este régimen indica las representaciones de la otredad, sólo entonces es posible entender el valor asignado al objeto de aquella elección. Se elige Angola por su “clima excelente”, sus “riquezas mineras”, la “fertilidad de sus tierras” (*Id.* 22); allí no hay tigres, moscas,

no hay impuestos.<sup>8</sup> Qué hay entonces en ese vacío, en ese territorio sin identidad. Digamos que hay una poderosa razón geopolítica. Se descartan otras zonas de África para el proyecto colonizador: el Congo francés, el Congo belga, los dominios ingleses en el sur, por razones climáticas y económicas. El narrador afirma su simpatía por el “imperio colonial” portugués, las facilidades que ofrece a los “colonos blancos”. Dice Roc: “La emigración de buena gente a sus tierras no puede sino valorizarlas y aumentar su importancia en todo sentido” (*Id.* 25). Pero también se hacen presentes unos objetivos raciales. Allí en Angola, las familias colonizadoras “tenían la ayuda de los negros. Los negros de aquellas regiones son dulces, alegres y pacíficos” (*Id.* 34); “son alegres, buenos, serviciales”, “francos y alegres como niños, se ríen como un piano” (*Id.* 46); “Nosotros estudiamos a nuestros negros y te aseguro que son más interesantes de lo que pueda pensarse” (*Ibid*); los Luanas son “perezosos” y “sólo saben bailar”; “los negros de las otras tribus, los quiocos, los lundas son grandes, fuertes y muy trabajadores” (*Id.* 54). Respecto a sus prácticas estéticas, comenta: “Son seguramente los restos de una gran raza que debe haber tenido un gran apogeo en siglos remotos. Tienen una concepción del mundo, una cosmogonía que es algo maravilloso. Solamente que está todo perdido, disperso, hay que ir a buscarlo por aquí y por allá...” (*Id.* 47).

Huidobro apela a un mecanismo de codificación vinculado con las pautas de representación del otro de la etnografía. Una de las funciones de este mecanismo es la creación de un cuadro de relaciones entre lo geográfico y lo racial, a través de una articulación de ideas como “razón”, “necesidad histórica”, “fuerzas históricas” que viajan al corazón de África. El objetivo de estas estrategias es poner frente a frente las ideas de mejoramiento (selección del terreno, de las semillas, de las máquinas) con las de vacío histórico que avalarían la empresa colonial. Es en este sentido que la novela de Huidobro se parece a una narración colonial en la cual la productividad, sostenida por una migración de sujetos, disciplinas y saberes, y la circulación de capitales, están enmarcadas en una concepción evolutiva, darwinista, del hombre; en la idea de que la población angoleña forma parte de los recursos naturales y de la riqueza física del país, junto con el clima y los ríos. Esta forma de narración maneja un sistema de representación donde los sueños de fundar una sociedad sin “odios”, sin explotaciones injustas y donde no tenga cabida “esta asquerosa lucha por la vida” (Huidobro 1996 24), coincide con la base humanista de una ideología de izquierda que condena la explotación capitalista pero es solidaria con gobiernos coloniales.<sup>9</sup> ¿Se trata simplemente de una escisión en la voz y en los intereses del escritor, equiparable a aquella otra que atribuye contenidos diferentes al artista y al intelectual? Cuándo en la novela se afirma: “La colonia crecía como

por encanto" (*Id.* 31), o: "Todo se hacía como por encanto" (*Id.* 35), ¿estamos seguros de ver no sólo inversión de capital, sino además la configuración de un saber y un sentimiento sobre el otro donde se cruza elevación estética e invisibilidad social? El encanto, en términos de la poética creacionista o como experiencia política, parece así asociado a un trozo de tierra baldía cultivado por colonos, a un sistema económico sin explotación porque el otro sólo cuenta como primitivo. Se podría argumentar que las ideas de Huidobro sobre África, sobre el negro dulce y servicial, pacificado y domesticado, no son nada originales y, por lo tanto, fáciles de rastrear. Las descripciones geográficas de Angola serían, en este sentido, parte del conocimiento colonial, funcionan como tropo para nombrar los recursos naturales disponibles, una riqueza natural transformada en oportunidad comercial. De allí ese cruce complejo de doctrinas humanitarias y colonialismo, centrado el relato utópico en una concepción de humanidad que parece reducirse al tipo de hombre civilizado, a un ideal antropológico, e incluir, junto con los conceptos de libertad, familia y propiedad, unos criterios etnográficos jerarquizados.<sup>10</sup>

Las cuestiones hasta aquí referidas parecen aludir a un significado expresamente político de la novela. En efecto, se expone una teoría política de la sociedad y de la economía, el colapso del modelo de desarrollo capitalista, el sueño futurista de una hecatombe mundial. A todo esto se opone, como salvación, otro pacto con el modelo tecnológico, de progreso sin explotación, un aprovechamiento más humano de la tecnología y del capital, sólo que ese modelo de salvación es posible en condiciones coloniales. Si no hay conflicto de clase, no es porque no haya clases sociales, sino porque se carece de la noción de conflicto. Pero, cuando en otro lugar, Huidobro asevera: "Amo el Arte Negro porque no es un arte de esclavos" (Huidobro 2011 283), qué dice exactamente. ¿Debe remitirse esta frase a la posición artística común de la vanguardia en su descubrimiento del arte negro? ¿Acaso hay que localizar en ese descubrimiento, sólo la tierra firme de lo primitivo, lo puro, lo ingenuo, lo salvaje, aquello no "contaminado" por la civilización? Según Huidobro, esta frase sintetiza "la esencia de la estética negra" (*Ibid*). Los negros "no imitan directamente la naturaleza" y, según ese sentido artístico, "son muchos menos esclavos que los blancos" (*Ibid*). A esta conclusión se llega luego de reconocer "la larga historia de su esclavitud", y advertir el margen de libertad que les otorga sólo el ejercicio artístico.<sup>11</sup> Como parte de esta tradición, la frase de Huidobro ha sido así comentada por Gloria Videla: "Arte negro y arte de vanguardia tienen en común, según Huidobro, el postergar la función referencial, la *mímesis*, para obedecer solo a las leyes internas del objeto artístico o a las del espíritu del artista" (Videla 132).<sup>12</sup> Si la ideología colonial convierte al negro en bueno y feliz, si el arte negro implica la presencia artística del negro (lo



cual no es una tautología), la postergación de lo referencial le otorga más libertad a la imaginación. ¿Cómo debemos leer este diferimiento de lo referencial? ¿Es la suspensión del referente un requisito para una lectura no artística del texto? En otras palabras, ¿qué queda en ese vacío dejado por la postergación? Las operaciones literarias de la mimesis cerrarían la puerta a lo político, al espesor histórico y antropológico de determinadas palabras, como si la palabra negro convocara un cuerpo y una forma de trabajo que fuera preciso remitir a una economía de lo artístico. Arte sería igual a libertad, entrañaría una manera subliminal de liberación. Pero no nos dejemos atrapar por el juego de palabras. Cuando Huidobro habla del arte negro vuelve sobre el deslinde político – artístico, fija su concepción del campo estético en relación con la esfera política.<sup>13</sup> Se parte de una relación histórica: el negro es igual a esclavitud, salvo en la esfera artística. El principio político que rige esta división es el mismo que remite el arte negro a autorreferencialidad estética, y el que hace posible construir la frase sobre un estereotipo del otro.

Las intervenciones críticas de algunos escritores vanguardistas tendrían entonces como punto central interrogar aquella fantasía de que se puede ser artista al margen de las ideas políticas, evitando tanto los extremos de la estetización política como de la politización artística. Hoy día podemos nosotros preguntarnos, ¿qué contiene ese margen que pueda separar lo uno de lo otro. De qué está hecho. A parte de ingenuidad, ¿qué más contiene ese margen? ¿Y si en ese margen estuvieran presentes ideas acerca del trabajo? Si bien las doctrinas sobre la autonomía de la representación literaria han sido suficientemente comentadas en los trabajos sobre la vanguardia latinoamericana, quizás no se ha prestado suficiente atención a las consecuencias derivadas de tales estudios, al proponer implícitamente la literatura como el espacio de lo no biográfico, o de lo no político. Estos estudios diseñaron, a partir del acento en la estructura verbal e icónica de la representación, las condiciones de una separación genérica y una diferenciación política. ¿Acaso no es esta percepción del trabajo literario la que autoriza a Jorge Edwards a hablar de las contradicciones de la novela de Huidobro? Aquello que Edwards llama contradicciones nacen precisamente de una mirada crítica que secciona y aísla en la novela las páginas que pertenecen al novelista ideólogo, de esas otras donde aparece un “lirismo de buena ley” (Edwards 12). Tendríamos así entonces, por un lado al escritor ideólogo y, por otro, al poeta creador. Pero, ¿qué sucede cuando las bellas imágenes chocan con las frases argumentativas? Estamos ante una necesidad de separar que obedece al deseo de salvar lo “mejor” del texto: sus momentos líricos. Sólo así es posible pensar que existe una distancia entre: los negros “se ríen como un piano” (Huidobro 1996 46), y “Una estrella que estaba parada en el firmamento frente a nosotros dio un salto hacia atrás” (*Id.*

117). ¿Ocurre acaso lo mismo con la frase: el arte negro no es un arte de esclavos, donde se entrelaza lo discursivo y lo lírico? “Todo el sentido del texto”, afirma Edwards, “a mi juicio, está en este abandono del sentido que se produce en las páginas finales, en el ritmo aéreo que adopta la prosa, en la libertad de la fantasía” (Edwards 15). Es precisamente en los intersticios de esta libertad poética donde viene a alojarse la teoría del privilegio lírico, y donde tiene cabida además la palabra creador como refugio contra las representaciones políticas. La cuestión pareciera plantearse así: donde hay *abandono del sentido* (en oposición a la idea de compromiso literario) hay libertad de escritura, a condición, sin embargo, de añadir inmediatamente que este principio sólo tiene validez para el poeta, quien establece y fija los marcos de su enunciación.

Ahora bien, ¿qué se debate en esta separación y ese abandono? El tema no sólo es la polaridad artista-ideólogo, presuntamente incluida ya sea en la vocación artística del escritor o en la historia de sus adhesiones políticas. Tal y como se ha fundamentado esta separación, deberíamos reflexionar sobre los mismos principios teóricos que la sustentan, y no examinarla sólo en términos de autoridad para saber si es legítima o no; preguntarnos, por ejemplo, no por lo valores que autorizan esa escisión, sino qué sucede cuando se lee desde ella, qué les sucede a las palabras mismas como artista, intelectual, poema o novela. Una lectura del creacionismo como proyecto estético permitiría, a quien conociera la concepción que del trabajo literario expuso Huidobro, en especial, la imagen del poeta creacionista como un “pequeño Dios” y de la poesía como acto mágico y universal, entrever que, no obstante el valor poético de las imágenes, el lenguaje poético también abarca una valoración de la técnica y sus usos. Creo que este sería un buen lugar desde donde volver a estudiar *La próxima*: punto donde se cruza la utopía tecnológica y lenguaje poético, dos líneas de fuerza que tensan el proyecto utópico colonial de Huidobro. Recordemos lo siguiente. Uno de los invitados de Roc a participar en ese sueño tecnológico colonial, previa negociación sobre “materia prima”, sueldos y mano de obra, es Henri Ford (Huidobro 1996, 30-40). Pero, ¿cómo opera este sueño en tierras angoleñas? “Los mejores técnicos de Alemania, Francia e Inglaterra instalaban inmensos talleres y centrales eléctricas. Todo lo más moderno y los más perfecto en la materia se encontraría allí” (*Id.* 41). Alrededor de la ciudad, se extendían los sembradíos de trigo, cebada, avena y maíz. “La poesía nace a cada paso que damos. Nos hace señas desde cada uno de los cuatro pétalos de la rosa de los vientos...” (*Id.* 126). Este panorama de la vida colonial, de donde se ha borrado aquel contraste entre tecnología y naturaleza que constituyó el fundamento del capitalismo, hace que la idea de una humanidad en armonía se conciba como parte de un rito misterioso, mientras que la herencia de un lenguaje poético cubre con

sus imágenes todo lo nombrado por dicho panorama. Aquí la industria y el trabajo, que en otras partes envilecen la humanidad, confirman la posible felicidad de la raza humana. ¿Hay que concluir de esto, según el principio del “perfecto equilibrio” de Roc (*Id.* 128), que un conflicto entre grupos o individuos es considerado como imposible? ¿Acaso un conflicto es una excepción prevista en la convivencia humana? Es significativo que el conflicto aparezca en la novela como parte de un sueño profético: el momento en que la voz narrativa contempla cómo una procesión de máquinas penetran al interior de la montaña, seguido de la discusión entre dos estatuas sobre el futuro de la civilización, una de ellas abogando por el “reino de las máquinas” y la otra por el triunfo de lo espiritual. Este sueño profético termina cuando “una espesa humareda” cubre la montaña consumiendo al instante todos los inventos técnicos: “El esfuerzo de miles de generaciones reducido a cenizas” (*Id.* 125). En la realidad, lo que había ocurrido era algo parecido: para poner fin a un desacuerdo sobre el carácter ético del desarrollo, la comunidad de colonos decidió encerrar por cien años todos los instrumentos tecnológicos en el interior de una montaña. La novela termina cuando la profecía se vuelve realidad: un grupo de fanáticos prende fuego al “museo de las máquinas” (*Id.* 142). Esta utopía fracasa para renacer en otro lugar: “Rusia, la única esperanza” (*Id.* 143).

Es una escena que evoca la historia de Moisés y el becerro de oro: el tema de la idolatría (por la técnica) que convierte a unos en paganos y a otros en fieles. Este episodio sobre el destino de las máquinas sirve como pretexto para separar a los colonos en dos grupos, cada uno proyectando una manera diferente de pensar el futuro de la sociedad. La idea de construir un museo de la tecnología adonde irían a parar todos los instrumentos inventados por el hombre, se transforma en una prueba, no sólo para medir la cordura de los colonos, su fanatismo tecnológico, sino además para exponer la imposibilidad de un desarrollo sin tecnología, presentando la idea de museo como espacio de sacrificio de las pasiones y del saber colonial. Pero si las relaciones entre tecnología y sociedad se plantean como discrepancia o desacuerdo, ¿en qué términos podemos imaginar los vínculos entre ciencia ficción y esa historia sobre proyectos económicos, salvación humanitaria y utopía colonial que es *La próxima*? Esta pregunta, planteada sobre la elección del género para contar una historia, sobre cómo la escritura incluye la traducción de una experiencia política, coloca en un mismo espacio teórico el valor poético de la técnica narrativa y una valoración de la técnica como modelo de desarrollo, valoraciones que no pueden a su vez entenderse prescindiendo de las representaciones del contexto colonial: allí nada es amenazante, ni la política, ni la geografía. Lo interrogado no es solamente la ciencia ficción y sus interpretaciones utópicas o distópicas (Williams 1994) a partir de

concepciones sobre el final de la historia narrada, sino además el sueño de control de capital privado, el desplazamiento de ese capital como consecuencia del “cataclismo” europeo, los postulados huidobrianos de un “hombre total”,<sup>14</sup> el cuerpo invisibilizado del trabajador, la concepción evolucionista de la historia que supone el retraso histórico de otras razas. Estas derivaciones son significativas por la luz que proyectan sobre la imagen del intelectual de izquierda en los años treinta, y sus versiones, en clave de ciencia ficción y discursos épicos, de un mundo feliz en tierras coloniales.

Si aquello que la utopía angoleña debe rechazar es exactamente la explotación capitalista; entonces, la visión de una sociedad más libre y justa articulada a un pensamiento de izquierda se vuelve un sueño borroso al no poder ser relacionado ni con los conflictos generados por el capitalismo ni con los desacuerdos que surgen sobre el desarrollo en un contexto colonial. Si el capitalismo ha eliminado la posibilidad de igualdad social, destruyendo el carácter humano de las relaciones sociales, la colonia angoleña se piensa dentro de un horizonte histórico que jerarquiza lo humano de acuerdo a una postura evolucionista. Es de acuerdo a estos postulados, que la novela se vuelve un monólogo del pensador revolucionario sobre la decadencia del capitalismo, ya que evalúa el presente histórico desde la perspectiva de una catástrofe cuya única salida sería la utopía colonial.

### NOTAS

1 Véase Mario Garfias 1965; María Pérez López 1997; Yolanda Molina-Gavilán, y otros 2005. Ismael Espinosa la califica de “novela futuróloga” (Espinosa 114); Mariano Aguirre afirma: “Una mirada apocalíptica es la que instala Huidobro en *La próxima*. Terminado en 1930, el texto se transforma en una advertencia de lo que Europa vivirá a fines de esa década: la guerra” (Aguirre 102).

2 Frases como “la poesía que más me interesa comienza en mi generación y para hablar claro, le diré que empieza en mí”, en: José de la Fuente 2004 68; “Huidobro es el primer poeta” (Huidobro 1996 76), reflejan la dinámicas que conforman la vida intelectual del artista vanguardista, construida no solamente de elogios mutuos, sino, además, como en el caso de Huidobro, el autoelogio como forma de consagración.

3 Véase la relevante compilación de trabajos realizada por José de la Fuente 2004.

4 “El comunismo de Huidobro”, considera Enrique Lihn, “es una última esperanza antiburguesa de un burgués rebelde que prefiere asociarla al ‘verdadero cristianismo que era en esencia comunista’ a cifrarla en la historia” (Lihn 99). Esta misma suspicacia respecto a las credenciales de su militancia

política, fue expuesta por Pablo de Rokha en su polémico artículo sobre Huidobro publicado en *La Opinión*, 23 de junio de 1935. Véase el trabajo de Faride Zerán 2005.

5 Una aproximación a eso que aún podemos llamar la vida literaria, debería incluir la valoración de la ideas de ocio, linaje y capital, en otras palabras, la presencia de una *filología* que restablezca la proximidad entre capital y trabajo literario, proximidad que puede rastrearse en el entorno privado del escritor, su lugar de trabajo y su posición pública, en sus reflexiones sobre la actividad artística, el interés con que el escritor mira el mundo y evalúa sus relaciones con el mercado.

6 Las novelas góticas que se escriben durante la época de la Revolución “son, a la vez, novelas de terror, espanto y misterio, pero igualmente novelas políticas”, pues “se trata de relatos de abusos de poder, de exacciones” (Foucault 196). Aclara Foucault: “La novela gótica es una novela de ciencia y de política ficción: política ficción en la medida en que se trata de novelas esencialmente centradas en el abuso de poder, y de ciencia ficción en la medida en que, en el plano de lo imaginario, hay una reactivación de todo un saber sobre el feudalismo, de todo un saber sobre el gótico que tiene, en el fondo, un siglo de antigüedad” (*Ibid*).

7 Véase Bancel 2002. No deja de plantear un sólida ironía que mientras Huidobro imagina desde una “villa” italiana un plan de colonización africano, Carpentier, en una crónica publicada el 27 de septiembre de 1931 sobre la Exposición Colonial Internacional de Vincennes, emplee un tono burlesco para referirse a las *posesiones* coloniales de Italia, juntando en un solo trazo lo clásico (las estatuas) y lo presente (los Camiseta Negra) de la cultura italiana: “En el extremo del lago Daumesnil, no lejos del parque de atracciones, se alza el pabellón de Italia, la piedra auténtica, sin más atractivo que unas pocas estatuas clásicas. (¿Habrán querido los fascistas simbolizar con esta desnudez, unida a la fuerza de los materiales de construcción, la pureza de intenciones del Cincinato-Camiseta-Negra, que se hace fotografiar arando sus campos como los patricios primitivos?...)” (Carpentier 284).

8 “Alfredo Roc ha fundado una colonia en Angola, refugio de espíritus selectos contra ‘la catástrofe total que amenaza a la civilización por obra del capitalismo que había perdido el control de la conciencia humana y de la economía social’, pero esa catástrofe sorprende a la colonia desde adentro, pues se ha infiltrado en ella la mediocridad y el fanatismo que Huidobro – aristócrata, espiritual y... material– asocia, ‘por instinto’, a la masa” (Lihn 99). Vale la pena acotar que muchas de las lecturas en torno a esta obra de Huidobro siguen privilegiando el carácter experimental, poético de la novela, sin arriesgarse a problematizar la “aventura” angoleña de Huidobro. Véase, por ejemplo, Kason 1986; Tovar 2001.

9 La aparición del tema colonial como una respuesta a la certeza de un tiempo apocalíptico, está presente en la correspondencia de Huidobro a su madre. El 27 de noviembre de 1930, el poeta escribe desde París a su “Mamacita mía adorada”: “Tanto viven para mí, tanto existen, que sólo pienso

en el modo de salvarlos y porque sé las cosas que ustedes no saben es que trato de esconderlos en un rincón del Mundo en donde puedan esperar que pase el Diluvio (...) Mamá, váyanse todos a Angola o a una isla perdida en el Pacífico. Pronto, pronto, mañana será tarde" (Huidobro 1997 18). Poco tiempo después (10 de junio de 1932), vuelve a escribirle sobre el mismo tema: "Ahora mismo recibo carta de Angola, de los amigos que por mis consejos compraron una hacienda en Angola. Están felices, dicen que eso es el paraíso en la tierra, que sus campos de trigo son una maravilla, que el maíz es estupendo, que hay cacería para hartarse de todo lo mejor" (*Id.* 26). Un testimonio de estas mismas preocupaciones de Huidobro lo ofrece Juan Larrea: "No tardó mucho en adherirse políticamente al partido comunista, aunque al poco no pudiera soportar que le encargaran adoctrinar una célula de zapateros. Hacia entonces, sobrecogido por el terror de la guerra que presentía avecinarse, Vicente se empeñó en que un grupo de amigos nos trasladáramos a ver los toros desde la barrera africana de Angola. Recogió informaciones en el consulado portugués, leyó libros y durante no pocos semanas estuvo machacándonos con el proyecto. Nadie se dejó seducir. Hacía poco que había yo regresado del Perú y aún tenía el aliento entrecortado por mis aventuras, que distaban de haber llegado a término. Tampoco se sintieron conmovidos Tzara, Lipchitz, Arp, Vargas Rosa, Pilo Yañez, etc. Se marchitó el proyecto. Pero en cambio el poeta vertió su emoción en las páginas de *La próxima*" (Larrea 255).

10 Sobre las relaciones complejas entre antropología y colonialismo, ver Said 1996, en especial el capítulo II: "Una visión consolidada" (115-298).

11 A propósito de fetiches y máscaras negras, confiesa Huidobro: "antes que se pusiera de moda y que empezara a adornar los salones de la gente de *élite* y hasta los *boudoirs* de las grandes *cocottes*, yo empezaba mi colección y adornaba con ellos mi escritorio". (Huidobro 2011 283).

12 Esta "moda europea del negrismo artístico", en el marco de la vanguardia, con su "exaltación de lo vital e instintivo" ha sido señalada por Videla 130-131. En sus comentarios sobre esta recuperación de lo primitivo a través del arte negro, Mario de Micheli presenta dos argumentos clave: por un lado, reconoce la importancia de los "mercaderes coloniales franceses" en el traslado de objetos de "arte negro" a París (Micheli 66), la "fascinación" que estos objetos de arte despertaban en los medios intelectuales al ser considerados "espejo de un alma colectiva libre de todo vínculo de esclavitud civil" (*Id.* 67) y, por otro, cómo el artista de vanguardia (Picasso, Léger, Lipchitz, Brancusi, Modigliani, Kirchner, etc.) funda su "rebelión" en ese encuentro con el arte negro, sinónimo entonces de inocencia y pureza: "rebelión contra la cultura, los cánones y los convencionalismos vigentes" (*Ibid.*).

13 No resulta extraño que en su artículo "Arte, revolución y decadencia" [1926], José Carlos Mariátegui, al comentar "el espíritu del arte burgués" y el "sentido revolucionario de las escuelas literarias" (Mariátegui 310), dedique una breves líneas al escritor chileno: "Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política (...) Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del *Palais Bourbon*, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para los que la sentimos



elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia" (*Id.* 310-311).

14 Ver el manifiesto "Total" [1933] de Huidobro, donde, a una visión fragmentaria (del hombre) y antagónica (del mundo), se propone el momento actual de unidad del espíritu: "Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo" (Fuente 25).

### OBRAS CITADAS

Aguirre, Mariano. "Huidobro Narrador". *Atenea* 467 (1993): 101-102.

Bancel, Nicolas, y otros. *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 2002.

Benjamin, Walter. *Obras*, Libro II / Vol. 1, Madrid: Abada editores, 2007.

\_\_\_\_\_. *Obras*, Libro I / Vol. 2, Madrid: Abada editores, 2008.

Carpentier, Alejo. "Primer viaje a la Exposición Colonial". *Obras Completas*. Vol. 8, Crónicas 1: arte, literatura, política, México: Siglo XXI, 1985. 280-284.

Edwards, Jorge. "Prólogo: La novela de los vientos contrarios". Vicente Huidobro, *La próxima*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996. 9-16.

Espinosa, Ismael. "Las ediciones originales de Vicente Huidobro (Ensayo de una bio-bibliografía)". *Atenea* 467 (1993): 103-122.

Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Curso en el Collège de France (1975-1976), 4ta. reimpresión, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Fuente, José de la. *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2004.

Garfías, Mario (1965). "Vicente Huidobro, escritor de ciencia-ficción". *La Nación*. 28 feb. 1965: 5.

Giordano, Jaime. "Finis Britannia, o el poder de abstracción de Huidobro". *Revista Iberoamericana* XLV / 106-107 (1979):199-203.

Huidobro, Vicente. *Epistolario, 1924-1945*. Selección, prólogo y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris. Santiago de Chile: LOM, 1997.

Huidobro, Vicente. "El arte negro". Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia, 1920-1930. Documentos*, 3era. edición corregida y aumentada. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011. 283-284.

Huidobro, Vicente. *La próxima*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996.

Kason, Nancy M. "La próxima: Hacia una teoría de la novela creacionista". Fernando Burgos, editor. *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid: Orígenes, 1986. 105-113.

Larrea, Juan (1979). "Vicente Huidobro en vanguardia". *Revista Iberoamericana* XLV / 106-107 (1979: 213-271).

Lihn, Enrique. "El lugar de Huidobro". Oscar Collazos, editor. *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona (España): Península, 1977. 82-104.

Mariátegui, José Carlos (2011). "Arte revolución y decadencia". Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia, 1920-1930. Documentos*, 3era. edición corregida y aumentada. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011. 309-311.

Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979.

Molina-Gavilán, Yolanda y otros. "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005". *Science Fiction Studies*, 34 / 3, (2007): 369-431.

Pérez López, María. "Bibliografía de y sobre la prosa narrativa de Vicente Huidobro". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26 / 2 (1997): 111-126.

Said, Edward. *Cultura e imperialismo*, Barcelona (España): Anagrama, 1996.

Tovar, Francisco. "La próxima, otra utopía narrada de Vicente Huidobro". Carmen Alemany, Remedios Mataix, José C. Rovira, editores. *La isla posible. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. 601-614.

Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia, 1920-1930. Documentos*, 3era. edición corregida y aumentada, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

Williams. Raymond. "Utopías en la ciencia ficción". Daniel Link, compilador. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires: La marca editora, 1994. 110-125.

Zerán, Faride. *La guerrilla literaria: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda*. 3era. edición, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2005.

## CARLOS FUENTES, AURA Y LO FEMENINO ETERNO

Hannah Rice  
Yale University

La caracterización de la mujer de la cultura popular como un ser constante y universal se articula emblemáticamente en el *Fausto* de Goethe, cuya acuñación del “eterno femenino” es teorizada en *El laberinto de soledad* de Octavio Paz y en el *Michelet* de Roland Barthes. La encarnación más exacta de este arquetipo femenino quizás sea la Aura de Carlos Fuentes. Igual que en Paz, la Aura/Consuelo fuentesana es “enigmática” y “hermética”; ella vive en la Calle Donceles dónde “nadie vive” en un ambiente de penumbras y ,además, “es vieja, es repulsiva (y) ...nunca...sale” (45). Aura/Consuelo resuelve la paradoja Paziana en la cual la mujer popular encarna “la fecundidad y la muerte.” Ella es simultáneamente anciana y joven. Es infecunda, pero engendra a la niña Aura. Ella es a-natural y atemporal, no simplemente por la hechicería que practica sino por la subversión temporal que instiga--exactamente como la mujer popular de Barthes, que es una fluidez anti-histórica y produce un ciclo de (re)presencia. El poder de Aura/Consuelo sigue este esquema de la regeneración constante del pasado, que podemos entender a través de la imagen del “desdoblamiento cíclico” de Eduardo Thomas Dublé, la magia del personaje permite que ella se desdoble a si misma y además al general difunto.

Los conceptos del desdoblamiento, el ciclo, y la historia que se repite, siguen al cuerpo femenino en lo que llama Barthes una “crisis mensual.” El epígrafe, que viene de la introducción de *La Soricère* (1864) de Michelet:

“El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten

volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer”.

Esta imagen de una mujer—constante—rodeada de generación tras generación de hombres señala que además de existir más allá de la historia, la mujer la gobierna y trasciende. Al contrario de los cuerpos arquetípicos de la mitología tradicional, aquí es el hombre que hace ciclos, mientras que la mujer existe linealmente. O sea, la mujer perdura contra el tiempo porque, tanto como el tiempo, ella es cíclica. Este estudio propone una lectura de *Aura* que se basa en la temporalización de los cuerpos masculinos y femeninos para comprender la simbología del género en el contexto en el cual Fuentes la escribió.

## II. La temporalidad de lo eterno

*Aura* adapta la femineidad popular a una contemporaneidad mexicana. A diferencia de la hechicera puramente terrenal que aparece en la teoría del eterno femenino, la regeneración de Aura/Consuelo se produce con referencia al espacio urbano del Distrito Federal mexicano. La negociación del cuerpo y su conexión con la tierra como la ciudad del siglo veinte, mapea las convergencias temporales que Aura/Consuelo genera. Cuando Felipe Montero camina medio encantado al apartamento de Aura/Consuelo, la ciudad deja la lógica de la cronología y comienza a reflejar una coexistencia de épocas distintas:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado--47--encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924. Levantarás la mirada a los segundo pisos: allí nada cambia (Fuentes, 24).

Este “conglomerado” de un paisaje urbano funciona para desorientar a Felipe Montero a través de un ocultamiento literal del tiempo absoluto. Efectivamente, la amalgamación de épocas históricas en los primeros pisos del Centro Viejo producen un ambiente innavegable, producto de un presente tan indistinguible que el pasado sigue viviendo en los pisos de arriba. Esta reconciliación de varias historicidades a lo largo de una urbanidad cada vez más fluída indica una salida de nuestro concepto del tiempo racional. Por eso, la evolución del tiempo hacia la distorsión marca el barrio de Aura/Consuelo como la encrucijada de una cronología infinita, con el departamento en el centro, encarnando una convergencia de tiempo, un aleph eterno, contra el cual se construye la cronología.

Rodeada de los restos de épocas pasadas, la vivienda perdura como el núcleo de transición histórica en un espacio de memoria perdida.

El umbral de Aura / Consuelo, adornado por una manija "semejante a la cabeza de un feto canino", señala la última salida del orden del mundo urbano (Fuentes, 24). La narración describe:

La puerta cede al empuje levísimo, de tus dedos...tratas, inútilmente, de retener una sola imagen de este mundo exterior indiferenciado. Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de este callejón techado--patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso. (Fuentes, 24)

Pasar por este umbral representa una vuelta a los orígenes humanos. Felipe Montero abandona la lógica "indiferenciada" del exterior y entran al interior "oscuro," "húmedo" y "techado" del departamento, como si fuera un cuerpo femenino. Consecuentemente, el acto de "penetrar" este espacio "interior" indica una especie de anti-renacer, o sea, una reversión hacia el útero. Felipe Montero entra en la dimensión de la Madre, siguen la vía hacia la esfera original y se entrega al retardo temporal, prefigurado por el feto canino en la puerta. La narración transita abruptamente, dejando atrás la constancia del paisaje urbano ruidoso y evolucionando en una versión anterior del espacio, caracterizada por la tierra, que es el antítesis de la civilización. La disolución de la ciudad en la memoria de Felipe Montero, y la superposición de "las plantas," "el musgo" y "las raíces" en nuestro imaginario establecen el paso desde el orden de la realidad hacia la historia primitiva de nuestros orígenes.

Dentro del apartamento, la narrativa progresa, culminando en la coexistencia de cronologías distintas. Evidentemente, Consuelo / Aura existe en varias versiones de sí misma: "la muchacha de ayer (que no podía tener más de veinte años," la "mujer (que) parece de cuarenta" y la "anciana" (41, 8). El resultado es una interacción verbal y física entre tres manifestaciones corporales de la misma mujer en épocas distintas. Esta compilación de múltiples temporalidades en un plano singular también se expresa en las realidades que corresponden a cada mujer. Así, cuando "te detienes a escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos, (Aura dice) --son los gatos...hay tanto ratón en esta parte de la ciudad"(29). No obstante, dentro de lo que el lector experimenta como un día, Felipe Montero conversa con Consuelo, la vieja Aura, cuya realidad no incluye a gato alguno: "¿Gatos?" ella pregunta, "¿Cuáles gatos?"(32). En esta contradicción esencial, hay que reconocer que los espacio(s) del apartamento están tan temporizados como las mujeres que los experimentan; o sea, la coexistencia de Auras también regenera múltiples temporalidades y múltiples visiones del edificio. De este modo, el apartamento de Aura / Consuelo representa un espacio de infinitas

versiones de una sola realidad.

En *Ser y tiempo*, Martin Heidegger construye el concepto del “Dasein” para criticar la ontología y temporalidad metafísica de los griegos y europeos medievales. En el capítulo sesenta y cinco, él produce una filosofía muy convincente que suele reconciliar la noción del ser con la lógica hermenéutica. Según su argumento, el ser se entiende a través de la temporización del tiempo:

la temporiedad hace posible la unión de existencia, facticidad y caída, y así constituye originariamente la totalidad de la estructura del cuidado... la temporiedad temporiza, y temporiza diversas formas posibles de ella misma. Éstas hacen posible la diversidad de los modos de ser del Dasein. (Heidegger, 319).

En *Aura*, la cohabitación de versiones del mismo ser, además de versiones de una realidad sólo, constituyen una descomposición del “Dasein.” Al rechazar la temporización, las Aura también rechazan la noción de Heidegger de un ser singular, compuesto de una historicidad progresiva, en que la facticidad del pasado continúa viviendo. Al contrario, Aura se divide en realidades e historias distintas que se inscriben una sobre la otra. La instancia del incendio del jardín epitomiza esta dinámica: Felipe percibe “un jardín lateral” en el cual se queman siete gatos encadenados, mientras que Consuelo denota que, además de no tener gatos, “en esta casa, no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa” (33—34). Esta conversación demuestra que el hoy de Felipe, y presuntamente el de una de las Aura, es el pasado lejos de Consuelo, no sólo en términos de la arquitectura del edificio que tiene/ tenía un jardín, sino también en términos de la temporalización de la experiencia—según el diario del General Llorente, Consuelo había “martirizado un gato” hace casi un siglo (38). A diferencia del “Dasein” de Heidegger, el desplazamiento de las realidades y seres de las dos Auras no impide que ellas interactúen. Ellas cohabitan y conversan, a veces en el mismo cuarto y en tanto que estén juntas, en el mismo plano temporal. Esta fragmentación del “Dasein” en múltiples cuerpos distintos caracteriza a Aura/ Consuelo como “lo inexplicable” del mito popular; escapa incluso las definiciones de la filosofía intelectual de su contexto. Al contrario de la racionalidad hermenéutica de Heidegger, el ser de Aura se manifiesta en un formato más allá de la razón, quizás en el *transcendum* aquiniano, que Heidegger define como, “los caracteres de ser que están más allá de toda posible determinación quiditativa-genérica de un ente” (Heidegger, 24).

Posiblemente en el espíritu de la atemporalidad siniestra, el mejor análisis que hay sobre *Aura* fue escrito en *Michelet* (1954) de Roland Barthes, diez años antes de la publicación de la novela. Aunque la conexión entre Michelet y Fuentes es muy obvia (el epígrafe de *Aura* viene de *La*



*hechicera*), el análisis del eterno femenino en la mitología micheletiana—y digo “mitología” porque, como señala Barthes, las interpretaciones históricas de Michelet componen una literatura de leyendas más que una historia—ofrece la mejor definición del eterno femenino con referencia a la masculinidad:

antes que nada, la muda periódica de la mujer la identifica con un objeto eternamente natural y por ello mismo la opone al hombre...el hombre sólo participa en un tiempo cotidiano, pero de ningún modo sideral; su biología carece de relación con la transmutación de los grandes elementos...sólo puede encontrar una función cósmica mediando la historia...la mujer está más allá de la historia; detenta la clave del tiempo, sibila, hada, y religión. (Barthes, 157).

Ya que discutí la ahistoricidad, la manipulación temporal y el elemento supersticioso-religioso de la feminidad en la sección anterior de este ensayo, voy a dedicar la siguiente parte del análisis a la aplicación de la teoría de Barthes a la entidad de Felipe Montero.

Desde el principio, Felipe Montero se caracteriza como la antítesis de la eternidad femenina. Igual al esquema de Barthes, la transcendencia histórica de Aura/Consuelo contrasta con las tentativas de Felipe Montero de regular el pasado. En la primera página de la novela, la solitud de Aura/Consuelo busca un “historiador joven. Ordenado. Escrupuloso” (23). La reacción de Felipe Montero es fuerte e inmediato: “sólo falta tu nombre...Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares”(23). “Felipe Montero” con sus “datos,” sus “papeles amarillentos” y su educación en la Sorbona, se presenta como un hombre moderno, motivado por la racionalidad. La cronología define no solamente su experiencia del tiempo sino también su relación con el tiempo—es “Felipe Montero” quien lo ordena, y que se encarga del trabajo imposible de terminar las memorias de un hombre ya difunto. Esencialmente, Felipe Montero se enfrenta al desafío de navegar la cronología en un espacio dominado por la existencia no-ordenable del ser femenino.

A pesar de su obsesión con el pasado, Felipe Montero carece de la historia y la substancia que caracterizan a Aura/Consuelo. Extrañamente, el historiador nunca hace mención alguna de sus amigos, ni de su familia. Acaba dejando atrás su vida para dedicarse al mundo de Aura/Consuelo. En este sentido, él llega al apartamento como una especie de *tabula rasa*; con una corporalidad de un presente vacío y, por lo tanto, una infinidad de futuros posibles. Quizá sea por eso que se ha interpretado la conversión de Felipe en el amante de Aura/Consuelo como un género de victimización masculina. Ciertamente, la conversión de Felipe

Montero en una entidad literalmente muerta podría representar cierto robo de identidad. Bajo esta noción, la mudanza de Felipe Montero sería puramente un auto-sacrificio.

Sin embargo, hay que notar que esta transformación resulta ofreciéndole el aspecto transcendental de Aura/Consuelo al personaje masculino. Aunque Felipe Montero/el General Llorente nunca mandan su propia regeneración como lo hace Aura/Consuelo, es sólo a través del abandono del presente y la retemporalización que el historiador alcanza una conciencia de su situación, un sentido de conocimiento, y la noción de identidad y pertenencia que le había faltado. En otras palabras, el engendramiento del General dentro de Felipe Montero le ofrece un elemento de la universalidad del eterno femenino a un hombre que era antes una *tabula rasa*, un ser vacío. Por un lado es verdad que la conversión de Felipe Montero en el General Llorente impide el desarrollo individual del historiador; por otro lado, es justamente la capacidad femenina de atribuirle al hombre un sentido de importancia histórica que le inspira a hacerse vulnerable a la influencia de lo eterno femenino. Durante la negociación de los términos del puesto historiográfico, Felipe Montero abandona el presente y se abre a las posibilidades del pasado:

Aura-Consuelo le dice que sus condiciones son que el viva con ella. Felipe le explica que prefiere vivir en su propia casa, y en este mismo momento, "...La señora se moverá por la primera vez desde que tú entraste a su recámara...miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero...abre los ojos poco a poco...esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear.

(Felipe responde) --Sí. Voy a vivir con ustedes". (Fuentes, 27).

La libertad de "seguir viviendo" por la parte de Felipe Montero existe como la posibilidad de continuar la experiencia de la cronología estable y lineal. Además de invocar la constancia de la vida exterior, la imagen de la casa representa la propiedad personal y la autonomía. La casa es una construcción fija, definible y controlable. Se opone a los ojos de Aura, cuya "fluidez" y "transformación" abren un espacio—un "paisaje"—tan transcendental como ella. A diferencia de la banalidad de la casa, la dimensión que abre en la mirada de la niña es mágica y seductora. Este universo existe como una oferta, no de carne sino de *lugar*. La gran tentación en *Aura* es la pertenencia y la posibilidad de llenar un vacío, único a Felipe, dentro del cosmos. Aura produce una parte del universo que "sólo tú puedes adivinar y desear." El intercambio es implícito—Felipe Montero solo tiene que abandonar su propia agencia, su propio espacio en el presente, para obtener un lugar eterno dentro

de Consuelo/Aura.

La narrativa demuestra que la promesa de lugar no es falsa. El trabajo que realiza Felipe Montero les regala un nicho dentro de la producción histórica. Al reescribir las memorias del general, Felipe Montero comenta que “el francés del General Llorente no goza de las excelencias que su mujer le había atribuido. Te dices que tu puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esta narración, difusa de los hechos pasados”(Fuentes, 33). Asimismo, el proceso de apropiar y re-imaginar los archivos de Llorente inspira la posibilidad de producir su propia versión del pasado:

revisas todo el día los papeles...reflexionando que debes espaciar tu trabajo para que la canonjía se prolongue lo mas posible. Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu obra, aplazada, casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América...(33)

Tú/Felipe Montero se quedan en el departamento siniestro de Aura/Consuelo porque siguen la tentación de poseer un elemento de la historia. Interesados por la posibilidad de crear un pasado más ilustre en la re-escritura de Llorente y encantados por la oportunidad de producir su propia teoría de la conquista, Felipe Montero abandona el presente por completo y se entregan a hacer lo ya hecho. En otras palabras, escribir memorias ya escritas y dedicarse a un proyecto histórico ya (muchas veces) realizado señala la entrada de Felipe Montero al pasado y el comienzo de su transición hacia el desplazamiento temporal. Es esencial notar que cada vez que Felipe Montero tiene la opción de salir y comenzar una nueva vida en el presente, desiste, justificando su auto-entrega al mundo femenino con su dedicación a los (re)trabajos históricos y su falta de lugar en el presente. Cuando Aura sugiere que Felipe Montero salga del apartamento para seguir viviendo en la realidad, el historiador responde: “¿ir dónde? ...no quizás todavía no (debería salir), estoy contratado para un trabajo...cuando termine el trabajo (puedo salir)...”(45). En este sentido, Felipe Montero deja el presente y se sacrifica a la magia de Aura/Consuelo para satisfacer su deseo de mediar, reproducir, y revivir la historia. Sin embargo, la pregunta retórica del historiador de “ir dónde?” implica que este “sacrificio” no es tan grave desde su perspectiva; Felipe Montero no tiene lugar alguno en el presente. Al incorporar el historiador en su lógica de repeticiones y ciclos, Aura/Consuelo le ofrece la gran tentación de la permanencia y pertenencia, dos elementos que no existen en la esfera mundana del exterior. Es, entonces, por su deseo de obtener substancia a través de la historia que Felipe se sujeta a las fuerzas del eterno femenino.

## Conclusión: el mito de *Aura* y la preocupación histórica mexicana

En *Aura*, los personajes-arquetipos encarnan elementos de la ficción popular, los cuales facilitan, como ha señalado Dublé, una discusión sobre la gran inquietud de la contemporaneidad mexicana: la historia nacional. Sin embargo, *Aura* es sobre todo el relato del hombre inevitablemente perdido en el eterno femenino. En otras palabras, es la historia de la negociación del destino. Igual a cada arquetipo masculino, Felipe Montero es tentado y cae, destinado a repetir los mismos errores y los mismos amores que el hombre universal, que se re-cicla en una versión del tiempo que es constante, natural, y femenino. En Fuentes, lo femenino no representa la irracionalidad sino otra racionalidad, una en la cual el hombre está completamente perdido.

### OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. *Michelet*. Madrid: Fondo De Cultura Económica, 1988. Print.

Fuentes, Carlos. *Imaginaciones Mexicanas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008. Print.

Goethe, Johan Wolfgang. *Fausto*. La Biblioteca Universal Virtual: 2003. Print.

Guerra-Cunningham, Lucía. "El Personaje Literario Femenino Y Otras Mutilaciones." *Hispanamérica* 15.43 (1986): 3-19. Print.

Heidegger, Martin. *Ser Y Tiempo*. Trans. Jorge Eduardo Rivera. Santiago: Escuela De Filosofía De La Universidad Arcis, 1997. Print.

Muñoz-Basols, Javier. "La Recreación Del Género Gótico a Través De La Percepción Sensorial: La Construcción De La Hipotipopis En Aura." *Atene* 2nd ser. XXIII (2003): 73-86. Print.

Paz, Octavio. *El Laberinto De La Soledad*. Madrid: Fondo De Cultura Económica De España, 1992. Print.

Pérez, Ángela. "La (meta)matriz Gestacional: Maternidad Y Filianidad En La Autoconstrucción De La Identidad Femenina." Ed. Alicia Salamone, Lorena Amaro, and Ángela Pérez. *Caminos Y Desvíos: Lecturas Sobre Género Y Escritura En América Latina* (2010). Print.

Pérez, Genaro J. "La Configuración De Elementos Góticos En Constancia, Aura, Y Tlactocatizine Del Jardin De Flandes De Carlos Fuentes." *Hispania* 80.1 (1997): 9-20. Print.

Salagado, María A. "Sobre Vírgenes Y Brujas En Aura De Carlos Fuentes." *Revista Nuestra América* 1 (2006): 25-44. Print.

Valdés, M. E. "Fuentes on Mexican Feminophobia." *Review of Contemporary Fiction* 8.2 (1988): 225-33. Print.

## **DOSSIER: LINA MERUANE**



## SELFIES. LINA MERUANE Y LA POÉTICA DE LA AUTOFICCIÓN

**Vittoria Martinetto**  
Università di Torino

*Todos los personajes reales de esta novela aparecen como ficciones. Todas las invenciones que hay en ella quisieran parecer probables .*

Andrés Neuman  
*Una vez Argentina*

*Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad, aunque sí las he mezclado en más de una ocasión como todo el mundo, no sólo los novelistas, no sólo los escritores, sino cuando han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en ese tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar o meditar su cuento, o maquinarlo.*

Javier Marías  
*Negra espalda del tiempo*

Cada noviembre, los editores del Oxford Dictionary eligen una palabra que, según su criterio, da cuenta de un fenómeno cultural significativo para la contemporaneidad. La del bienio 2013-2014 fue el sustantivo *selfie*. Esto me hizo pensar en el auge, cada vez más patente, de la novela autobiográfica y sobretodo de la llamada autoficción en la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas<sup>1</sup>. La lista sería larga y matizada. Aquí me limito a tomar en cuenta *Sangre en el ojo*, obra de Lina Meruane (2012), cuya lectura sugiere de inmediato la presencia de ese pacto ambiguo que podría rubricarse bajo el nombre de autoficción<sup>2</sup>. A través de Meruane me atrevo a acceder a ese *vaste chantier*, como lo define Philippe Vilain, donde se debaten los multiformes matices y estrategias con los que un autor emprende el oficio de inventar su vida,

fabulándose en primera persona y haciéndose personaje de sí mismo. Lo cierto es que la autoficción, por indiscernible e hipotética que sea como género, propone un cuestionamiento fundamental relativo a la «vuelta del sujeto» y al *aproche* genético de los textos.

«¿El protagonista de una novela puede tener el mismo nombre del autor?», se preguntaba Philippe Lejeune en 1975, concluyendo: «Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo» (28)<sup>3</sup>. En 1977, como es sabido, Serge Doubrovsky publica la novela *Fils*, forjando contextualmente el famoso neologismo AUTO-FICTION. Aunque Doubrovski no invente un género del que, pese a la amnesia de Lejeune, ya había hartos ejemplos en la práctica literaria, le brinda, por así decirlo, un estatuto crítico, acabando por sintetizar con ese término un epifenómeno postmoderno de la autobiografía<sup>4</sup>.

Sería interesante debatir sobre terminología puesto que ha habido varias sugerencias alternativas: la *autonovela* o la *novela autorreferencial* propuesta por académicos españoles, entre ellos Manuel Alberca, la *autografía* sugerida por Ignacio Echeverría, la *fictionalisation de soi* brindada por Vincent Colonna, *l'autonarration* por Philippe Gasparini y Arnaud Schmitt. La reciente proliferación de estudios teóricos – que Vilain califica un tanto despectivamente de *surthéorization*<sup>5</sup> – y las tentativas de renominación, recuerdan los fastos de los debates literarios de los años '60 y '70, si no fuera que nos encontramos en las antípodas de la muerte del autor decretada por el post-estructuralismo de entonces y tenemos además la ventaja de que no está auspiciado por ningún fundamentalismo ideológico... La reflexión podría extenderse asimismo al dominio sociológico si es verdad que este fenómeno se da en un mundo cuyas señas de identidad parecen ser la autoreferencialidad y el culto individualista<sup>6</sup>. Sin embargo, como observaba Vincent Colonna, ya en su disertación en el '80, el hacer de sí mismo un sujeto imaginario, convirtiéndose en elemento de su propia invención es algo que existe de forma natural si pensamos en la actividad onírica que nos pone al centro de aventuras inverosímiles, así como en la elaboración y contemplación de historias imaginarias de las que somos protagonistas en nuestras *rêveries* diurnas. Ahora, dejando de lado cuestiones terminológicas, sociológicas o psicológicas, es cierto que la complicación introducida por la autoficción entre la autobiografía y la novela en primera persona – con los géneros intermedios de la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia –, ha tardado bastante en alcanzar un estatuto crítico, a pesar de ser su estrategia discursiva tan peculiar con respecto a todas las demás formas de novelas del yo. La diferencia principal es que mientras el autor de la novela autobiográfica, pese a sugerir una lectura referencial, se esconde detrás de un personaje, el de la autoficción no se oculta bajo

ninguna máscara. «Plutot qu'un déguisement – dice Colonna – c'est un travestiment» (11), lo cual será sin duda más transparente, pero al mismo tiempo más enigmático. La ficcionalización de sí se presenta de entrada como una forma de ficción mucho más ambigua que todas las demás de inspiración autobiográfica<sup>7</sup>. Y es justamente esta ambigüedad, calculada o espontánea, el rasgo más llamativo de la autoficción, que según la perspectiva de Marie Darrieusecq, más que una variante subversiva del pacto autobiográfico lo es del pacto novelesco. Si el primero invita al lector a creer y el segundo a imaginar, el pacto autoficticio – declarando «Este soy y no soy yo!» – no se decide por ninguno: «l'autofiction – dice Darrieusecq – est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse» (377). De hecho, la ambivalencia de la autoficción consiste en una subversión que por un lado contraviene la norma autobiográfica, pues introduce el principio de identidad nominal dentro de un relato de ficción y, por otro, impugna la poética novelesca, en la medida que anula el protocolo de distanciamiento entre autor y protagonista: se pone, por lo tanto, como una doble transgresión de géneros. La autoficción juega voluntariamente a partir de la semejanza ambigua que hay entre autobiografía y novela narrada en primera persona, porque mientras ésta no afirma nunca su ficcionalidad – más bien trata de fingirse como narración verídica –, la autobiografía trata de afirmar una imposible sinceridad frente a la resistencia de los recuerdos, de los hechos y del yo como referente inalcanzable. En definitiva, como sigue anotando Darrieusecq: «La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va volontairement assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité» (ibid). Quizás la autoficción, vista como “avatar” de la autobiografía, no sea otra cosa que la respuesta a su imposibilidad, es decir una toma de conciencia de que cuando se escribe, según el famoso refrán, se es siempre *otro*<sup>8</sup>. Además la *indecidibilidad* entre realidad y ficción en la autoficción, parece reflejar a su vez un lugar común de mucho prestigio en la cultura postmoderna: el escepticismo frente al concepto de verdad y de realidad, su platónico revelarse al pensamiento como proyección imaginaria, léase ficticia, aún más si el objeto de la mirada es uno mismo. Es el superamento oficial del pacto de Lejeune, ya abiertamente burlado, verbigracia, por un autor como Mario Bellatin, maestro en la gestión imaginaria de sus propios datos biográficos<sup>9</sup>.

Presentándose con las dos caras de novela en primera persona y de autobiografía, la autoficción no le brinda al lector las llaves para diferenciar el enunciado de realidad del de ficción<sup>10</sup>. Pero es esta su esencia y legitimidad según Darrieusecq: «L'autofiction est à bien des égards, quel que soit le coin du triangle où on se place – auteur, narrateur ou lecteur –, le lieu de la parole qui échappe... et c'est là sa richesse, sa

littérarité, et son sérieux à elle»(378). De hecho, en cuanto a su discurso narrativo, la llamada autoficción se manifiesta en una gama de matices que va del grado cero de una mayor libertad con respecto a la autobiografía canónica, al extremo de una interpretación imaginaria o fantástica – bastaría pensar en algunas novelas de César Aira o de Bellatin – que hace uso ficticio del nombre del autor para narrar historias manifestamente inverosímiles. Lo que las autoficciones tienen en común entre ellas es una flexibilidad de tipo formal que permite tanto al autor presentar, como al lector interpretar como verídicas historias que son ficticias y viceversa. La autoficción es, por lo tanto, una escritura orgullosamente híbrida que requiere, a su vez, estipular con el lector un pacto por definición vacilante e incierto<sup>11</sup>.

Ahora, dentro de la autoficción, el tema onomástico parece ser uno de los ejes centrales, y sin duda lo es en el texto de Lina Meruane que es objeto de este artículo. Como sugiere Gérard Macé, «El nombre propio contiene el laberinto completo de nuestra biografía y de nuestra genealogía familiar»<sup>12</sup>, y tal vez toda la literatura, como anota el doctor Pasavento de Vila-Matas, es una cuestión de nombre y nada más. De todos modos, el signo textual que permite identificar como autoficción a un relato en primera persona que se presenta bajo la etiqueta de novela, es que el autor se manifieste omodiegéticamente bajo su propio nombre, comprometiendo simbólicamente su persona, aunque el resultado sea de carácter fantástico o grotesco<sup>13</sup>.

Es evidente que pueden ser consideradas autoficciones también aquellas en las que el nombre del autor es expresado de forma indirecta, como es el caso de otro chileno de la generación de Meruane, Alejandro Zambra, que en *Mis documentos*, utiliza con insistencia unas fechas claramente referidas a su biografía en sustitución del nombre propio. Sin embargo, y fuera de todo dogmatismo, no cabe la menor duda de que son las novelas de identidad nominal expresa, las que curiosamente producen en el lector una mayor persuasión ficticia contradictoria, sobre todo aquellas de construcción y argumento más novelesco. De hecho – como apunta Alberca – «la aparición del nombre del autor en un relato que se presenta como novela, es análoga a la irrupción de un objeto alienígena en nuestra esfera cotidiana» (239), quizás porque estamos acostumbrados a aceptar *la suspension of disbelief* que requiere la ficción declarada por el peritexto, y de allí que el nombre del autor parezca una interferencia que nos causa extrañamiento. Dentro de las autoficciones, son más numerosas las que explicitan sólo el nombre sin el apellido o mediante el diminutivo infantil, y menos frecuentes las que lo presentan bajo la nominación completa. Sin embargo, en *Sangre en el ojo*, Lina Meruane opta por la redundancia y su nombre aparece bajo varias formas, como simple Lina, o como Lini, Lucina, Luzbel, Lucía,

Lucila, Lucita, Luz y finalmente como Lina Meruane.

Para explorar este aspecto en la novela de Meruane, recurro a unas palabras que la autora en el *Hay Festival* de Cartagena de Indias al que asistí. «Siempre me preguntaron – contó – si mi nombre es mi nombre, si no será un pedazo de Catalina o Carolina, un apodo... Entonces yo siempre tenía un poco de tema con ese nombre, pensaba en esa materia un poco ficcional que uno tiene con su nombre, con el que se identifica»<sup>14</sup>. Y refirió la curiosa anécdota de un viaje que hizo a Medio Oriente en búsqueda de sus raíces familiares – en base al cual redactó la crónica *Volverse palestina* –, donde descubrió que el apellido Meruane no existía, como tal, en su país de origen: es fruto de un fenómeno de *lost in translation*, un malentendido ocurrido al momento de la inmigración de sus abuelos a Chile<sup>15</sup>. «Entonces resultó que mi apellido – dijo la escritora –, en el que he basado toda mi identidad y con el que he firmado mis libros, era una ficción...»<sup>16</sup>. Por lo tanto, si la dialéctica entre realidad y ficción se escenifica para Meruane en su misma realidad biográfica, no es de extrañar que el nombre se vuelva obsesivo tema de reflexión, para finalmente volcarse en su obra como estrategia, estructurándola. Cuenta la escritora a propósito de *Sangre en el ojo*: «Todo nombre dentro de una novela es ya un artificio, una construcción. Y también un pequeño guiño: el guiño de la novela es que el lector de alguna manera sienta o se vea tentado a sentir lo que de todas maneras uno siente cuando lee, o sea que está leyendo la vida del escritor, para luego ver como se deshace ese nudo y a qué lugares lleva ese pequeño truco. Me parece como divertido pensarlo, porque todos cuando leemos el nombre del autor dentro de lo narrado e incluso cuando no leemos el nombre pensamos que es el autor, o por lo menos a mí me encanta pensar en eso, pues fue la estrategia de mi novela...»<sup>17</sup>. Parece además que *Sangre en el ojo* tiene su origen en una espontánea interferencia que se dio entre realidad y ficción: «En el largo tiempo de escritura de este libro – cuenta Meruane – yo le di muchas vueltas a la posibilidad de incluir el nombre propio. Y le di muchas vueltas porque inicialmente había pensado escribir una memoria sobre un hecho cercano, la pérdida de la vista que afortunadamente fue transitoria. El punto es que yo me empecé en escribir una memoria pero el texto iba para otro lugar, se iba moviendo hacia la ficción y a poco andar comprendí que estaba, otra vez, escribiendo una novela. Pero una novela en la que estaba urdido un pedacito de una experiencia propia. Pensé que Lina Meruane tenía que aparecer aunque fuera en una suerte de cameo, para indicar que por alguna parte hay algo verdadero, pero a la vez que aquello que sucedió ya está ficcionalizado. Por eso el nombre Lina Meruane es el “otro nombre” de Lucina – la protagonista –, para indicar esa doblez en el origen de este libro».

Así que Lucina, Lini, Lina, Lina Meruane: una identidad fluctuante en

intonía con el neonarcisismo postmoderno que hace de la falta de unidad del sujeto un motivo contradictorio de estímulo al autoconocimiento. De hecho, puesta en tela de juicio a partir de un evento desestabilizador representado por la hemorragia oftálmica que obliga a la protagonista de *Sangre en el ojo*, a pensar en sí misma y en su vida presente ya no a través de la vista sino del filtro deformante – o revelador – del recuerdo, su identidad sufre una disgregación y, finalmente, una catarsis. «Entender no es, acaso, escindir la imagen, deshacer el yo, órgano supremo del desconocimiento?», apunta Roland Barthes (72)<sup>18</sup>. Lo que una autobiografía no podría hacer, porque parte de una historia por así decir resuelta, que puede tener luces y sombras pero ya no interrogativos e incertidumbres, lo puede la autoficción: registra en tiempo presente la oscilación de una búsqueda, se queda en el terreno ambiguo e irresuelto entre lo que ha sido y lo que podría ser o haber sido, entre la vida vivida y la fantaseada, revelándose un discurso apto para encontrarle, metafóricamente, algún sentido.

«Lo veo todo sin verlo – dice la narradora – viéndolo desde el recuerdo de haberlo visto» (19). Y en otros momentos utiliza el oxímoron de «recuerdo inventado», que es, de por sí, una perfecta definición de la autoficción, en cuanto atribuye anécdotas falsas a un nombre verdadero. Y por otra parte, la imagen recurrente de cosas y hechos filtrados por las impresiones que han quedado en la “retina de la memoria” es, a su vez, metáfora del proceso de ficcionalización que sufre la realidad en contacto con la escritura<sup>19</sup>. Debido a las exigencias del equilibrio narrativo y estructural, la ficción acaba por predominar sobre los fragmentos autobiográficos que originan la narración<sup>20</sup>. La Lina Meruane que firma la portada de *Sangre en el ojo* ha escrito la novela que la Lina Meruane protagonista, siendo ciega, por el momento ha dejado de escribir: «Lina Meruane resucitará en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista» (151), responde al personaje de Silvina que le ruega que no deje de escribir la novela que la Lina personaje estaba escribiendo antes de la hemorragia<sup>21</sup>. *Sangre en el ojo*, que en un momento la narradora llama «historia de mi ceguera» (36), «esa cosa inacabada» que el lector tiene en sus manos, es de hecho, una historia *in progress*, narrada al presente y de final abierto, como debe ser el relato de un proceso. Y de hecho lo narrado puede resumirse como crónica de una crisis de identidad y de escritura que podrá superarse a raíz de un viaje interior cuyo éxito está en el peritexto, siendo la novela misma. El libro concreto atestigua que la autora/protagonista habrá resuelto al fin el conflicto entre la sangre – la historia y la identidad familiar – y lo que es exclusivamente suyo: una sí misma nacida en la escritura y que gracias a la escritura recobra un nombre definitivo: Lina (no Carolina, ni Lini, Lucía, Luz etc.) y Meruane (un nombre que en principio no existía y



que ahora asume como tal). En definitiva, lo que cuenta *Sangre el ojo* es la historia una transformación, lo que es, sin duda, novelesco. Pero también lo son las lagunas o agujeros negros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos que afloran en la temporánea ceguera, donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado y lo soñado, pero también con lo olvidado o con lo que no llega a ocurrir pero pudo haber ocurrido, y que se insinúa en los intersticios de lo biográfico, donde Lina Meruane es una mujer chilena que cursa un doctorado en Nueva York, tiene un novio con quien convive y mientras tanto escribe, publica y firma libros con «un nombre inventado»<sup>22</sup>.

La ficción puede darle un orden y, sobre todo, un sentido al desorden de la realidad bruta, que es justamente temida por lo que tiene de ilógico e imprevisible, siendo una amenaza que hay que exorcizar, contener y modificar<sup>23</sup>. Es así que el discurso metanarrativo se funde con el discurso autoficcional: el yo autoficticio sabe o simula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en su relato: escribir equivale a perder, momentáneamente por lo menos, realidad e identidad, pero también a recobrarla, como le recuerda la amiga Raquel a la protagonista: «Tú sólo puedes ser tú en la proximidad de la palabra escrita» (80). Es así como el haber elegido la forma autoficticia no afecta sólo al contenido del relato o a su modo de lectura, sino también, y de manera más significativa, a la enunciativa, a la Lina que dice “yo” en el texto. Al final la identidad entre la narradora y su autora resulta tan transparente que podría pasar desapercibida, pues nada mejor, como apunta Vila-Matas, que esconderse tras la propia identidad para hacerla impenetrable<sup>24</sup>. De hecho, una forma sutil para dejar de ser uno mismo es serlo, según demuestran algunos artistas hiperrealistas contemporáneos como Jeff Koons o Cindy Sherman, cuya obra podría ser el equivalente de la autoficción en las artes plásticas<sup>25</sup>. Al fin y al cabo, si de por sí una biografía es el resultado tanto de lo vivido como de lo inventado, ¿por qué no debería serlo su recuento?

## NOTAS

1 Para mencionar algún ejemplo, baste recordar la casi totalidad de las obras de Jaime Bayli y de Mario Bellatin, *Tinta roja* y *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet, *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel, *Educar a los topes* de Guillermo Fadanelli, *Una vez Argentina* de Andrés Neuman, *Formas de volver a casa* y *Documentos* de Alejandro Zambra, *El ángel literario* de Eduardo Halfón, y aunque no lo quieran reconocer algunos, también varias obras de Bolaño / Belano, de *Llamadas telefónicas*, a *Los detectives salvajes*, a *Putas asesinas*.

2 Las definiciones de autoficción propuestas en este breve ensayo son deudoras del libro de Manuel Alberca (2007) y de las referencias bibliográficas



brindadas por éste. En cualquier caso los protocolos de las definiciones propuestas, como anota el mismo Alberca, «son un marco y un punto de partida para comprender y situar esta tendencia de la literatura actual», no algo dogmático. Véase también el exhaustivo volúmen de ensayos compilados por Ana Casas (2012).

3 *La traducción es nuestra*. Interesante, al respecto, remitir como hace Alberca recordando la estratagema utilizada por Cervantes en su identificación con Cide (Señor), Hamete (Miguel) Benengeli (Hijo del ciervo: Cervantes), para demostrar como la identidad nominal autoficticia no es una novedad en literatura. La irrupción, aunque fugaz como un “cameo”, de un autor en su propia narración ficticia puede considerarse como en Cervantes, Unamuno o Sarduy un «procedimiento barroco anecdótico o banal, pero del que se derivan posibles e interesantes efectos narrativos: cómicos, fantásticos o filosóficos, pues la presencia del autor en su obra borra o altera los principios por los que normalmente distinguimos y separamos lo real de lo ficticio» (227). Es decir que estas «metalepsis narrativas», como las define Génette (282-85), se las ingenian para sobrepasar un límite o frontera móvil, entre dos mundos: aquel donde se cuenta, y el que es contado, en detrimento de la verosimilitud.

4 En la contraportada de *Fils*, Doubrovsky (1977) define la autoficción como “Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau», mecanismo que se ha acentuado en las autoficciones que han seguido a *Fils: Un amour de soi* (1982), *Livre brisé* (1989), *L'Après vivre* (1994), *Laissé pour conter* (1998). El neologismo acuñado por Serge Doubrovsky, fue inmediatamente reconocido en el campo de los estudios sobre autobiografía puesto que vino a definir algunos textos inclasificables, recordando que entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco existe un vasto repertorio de narraciones que escapan a los dos géneros y que así se sustrajeron al apelativo de pseudo-autobiografías.

5 Después de una rápida panorámica de las diferentes tentativas de encontrar una nueva definición y término para autoficción, Vilain expresa su perplejidad: «La *surthéorization* dont l'autofiction est l'objet joue en défaveur de sa compréhension théorique» (16). Contextualmente, defiende la elección pionerística de Doubrovsky cuando «à l'heures de son invention, il fallait bien tenter de définir le concept, avec toutes les imprécisions et les inexactitudes qu'impose le caractère expérimental d'une ébauche définitoire», (17).

6 Sintetizando las reflexiones de Manuel Alberca, se podría decir que en un mundo regido por un “capitalismo de ficción”, en el que la vida misma resulta ficcionalizada, desplazada por su icono, por su representación, desrealizada por los medios de comunicación, en que el individuo no es un agente real sino el actor de una representación, paralelamente se ha desarrollado la idea o desideratum postmoderno de la invención y seriación de si mismo, entendida como la aspiración psicótica del individuo de autocrearse o reinventarse (cf. op. cit., pp.40-43).

7 «Las autoficciones se escabullen en un indeterminado pacto narrativo – anota Alberca – regido por la ambigüedad que supone servirse de ambos pactos de manera parcial y contradictoria, cuestionando tanto la referencialidad externa de las autobiografías como la autonomía referencial de las novelas», (166).

8 Luego es evidente que la ficción o invención literaria (aunque hecha en base a elementos autobiográficos) son operaciones conscientes y deliberadas, mientras la selección de los recuerdos y su interpretación en una autobiografía no es voluntaria, sino que resulta del proceso de narrativización (organizar la fabula de nuestra vida en una intriga), y por lo tanto – según Ricoeur – ser “hombres-cuentos” no implica necesariamente ser “hombres mentira”, Cf. 1985 y 1990.

9 Según Bellatin, tanto es ficticia la vida en sí, como es impostura todo lo autobiográfico dentro de lo narrativo, en contra de la idea acotada por ese que llama «académico imbécil» y en el que no es difícil reconocer a Philippe Lejeune. En defensa del uso ficcional del nombre propio del autor, comenta el señor Bernard, versión bellatinésca de Alain Robbe-Grillet que aparece en *Gallinas de madera*: «Había dos reglas que ese tarado enunciaba en el famoso pacto: uno sólo puede empezar su autobiografía cuando haya comprendido el sentido de su existencia. Bueno, lo siento mucho pero yo empiezo mi autobiografía precisamente porque no entiendo el sentido de mi existencia. La segunda regla que ponía aquel sujeto era que el escritor tenía derecho a equivocarse, pero no derecho a mentir...». Y concluye: «La impostura es mucho más interesante que la verdad porque es mucho más vasta, (122-23).

10 «Bajo la aceptación interesada del dictamen postmoderno de que es imposible alcanzar la verdad de uno mismo – apunta Alberca –, la autoficción da un rodeo o circunloquio por las “mentiras” como la única manera posible de llegar a la inasible verdad» (291). De hecho la falta de compromiso autobiográfico le permite al escritor de hacer como si desconociese la diferencia entre lo que es y lo que no es, para inventarse con total libertad un personaje novelesco.

11 Vilain: «Ce qui fait la singularité de l'autofiction, c'est, nous l'avons dit, son pacte contradictoire, son hybridité, son incapacité à opter pour le roman ou l'autobiographie, son *indécidabilité* générique qui interrogent les limites théoriques d'un roman à la première personne, dans lequel un narrateur assimilé à l'auteur prétend dire la vérité, décrire des événements et des faits réels. Avec l'autofiction, le lecteur passe d'un pays à un autre sans bien s'en rendre compte, à tel point qu'il est difficile, voire quasiment impossible, de dire quand il *est* ou il *n'est plus* dans la fiction», (38). Es ésta, también, la tesis de Alberca: que lo peculiar de las autoficciones es justamente «su resistencia a ser leídas de acuerdo a un solo estatuto, su pretensión, lograda o fracasada, de intentar prolongar ad infinitum la indeterminación y de hacer insolubles las incógnitas y misterios desplegados por el texto», (170).

12 Citado por Vincent Colonna, (47).

13 Cf. Colonna (236). Según Vicente Luis Mora, «hay mucha más ficción en la autoficción que en la escritura autobiográfica; incluso en buena parte de las novelas autoficcionales la única referencia entre el autor y el personaje es la identidad de nombre», (134).

14 En el encuentro que tuvo lugar en el Teatro Adolfo Mejía, Cartagena de Indias, Colombia, el 30 de enero 2015.

15 Cf. Lina Meruane (2013).

16 «Yo vivía pensando en la ficcionalización del nombre, y luego resultó que el nombre era en realidad una ficción de la inmigración palestina, de la traducción del árabe, de los modos de nombrar de los árabes que antes de nombrarse siempre van nombrando al padre el abuelo antes de nombrar la tribu y entonces en una de esas se quedó un Meruane allí agarrado, y entonces resultó que mi nombre, mi apellido, el en que he basado toda mi identidad y con el que de hecho he firmado mis libros, resulta que era una ficción...», *ibid.*

17 Antonio Xerxensyi, “O contágio literario. Quatro perguntas a Lina Meruane”, en Blog do Instituto Moreira Salles, Brasil, Febrero 19, 2015, <http://www.blogdoims.com.br/ims/quatro-perguntas-a-lina-meruane> (*el español original es de Lina Meruane*)

18 *La traducción es nuestra.*

19 Las leyes visivas de la memoria le dan a la protagonista las coordenadas del paisaje: «Yo no podía distraerme – relata la narradora – todo mi ser entero exigía una concentración multiplicada, una dedicación absoluta a la geografía de las cosas. Y la cabeza me zumbaba, se recalentaba con las imágenes que cada palabra de Ignacio suscitaba en mi memoria. Decía Central Park y la cabeza se me llenaba de patos azules y renacuajos resistiendo a los turistas en lagunas fosforescentes. Decía Columbus Circle y yo me llenaba de novias posando bajo un planeta hueco y plateado con sus futuros ex maridos. Decía escalón, cuidado, y entonces yo preveía esquinas más altas y mucho más bajas que la realidad», (36). En otro pasaje continúa una lectura metafórica – pero ni tanto si se piensa en la iridología – de la retina definiéndola « nuestra hoja de vida, el espejo de nuestros infortunados actos, una superficie perfectamente pulida que vamos dedicándonos a estropear a lo largo de nuestras existencias», (39).

20 Vilain: «...tous mes textes (...) empruntent à mon vécu, même si ce vécu se trouve transformé, arrangé, manipulé selon la nécessité que l'écriture impose, car c'est toujours l'écriture qui, au bout du compte, me domine et m'oblige à sacrifier des bribes de ma vie au profit de l'équilibre structurel et de la vraisemblance du texte», (39).

21 «Y la escritura?, me dijo, Qué tal va la escritura? Qué escritura? contesté yo (...) Me refiero, dijo Silvina, a la novela que estabas escribiendo. La novela, respondí, esa cosa inacabada ahora es esto, dije, y me quedé clavada en esa frase que ni yo misma teminaba de entender. Pero no debes dejar de escribir, apuré ella, escribe el ahora, el cada día. Escribir una memoria ciega, dije», (150).

22 Pasando en revista las cosas que tiene que trasladar en la mudanza de casa, la protagonista añade: «Y también los libros que yo había publicado bajo un nombre inventado y el manuscrito de una novela inconclusa que quizá no acabaría, pensé, tragándome la angustia sin detenerme a mastigarla», (23).

23 «Lier les événements entre eux – razona Mathilde Janin –, ce serait finalement l'ultime trahison envers le réel, ce serait tenter d'ordonner logiquement des suites d'événements qui ne possèdent pas de logique propre», Mathilde Janin, "Limites de l'autofiction: problème de définition et question éthique dans l'oeuvre de Philippe Vilain", en *Mémoire de Master I*, Université de Lyon-Lumière, juin 2007, citada por P. Vilain, op. cit., pp.41-42

24 «No hay mejor seudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio», E.Vila-Matas, "Por qué es usted postmoderno?", en "El País-Babelia", 14 de septiembre (2002), 24

25 La sugerencia es de Alberca: «si hubiera que adscribir la autoficción a alguna estética precisa sería a la hiperrealista en la medida que este tipo de relatos proceden de la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo», (50). Se trata de construirse un personaje de sí mismos y al mismo tiempo de expresar un profundo escepticismo de que pueda existir algo como una autobiografía auténtica o una personalidad estable y acabada.

### OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, 1977.

Bellatin, Mario. *Gallinas de madera*, México: Sexto Piso, 2013.

Casas, Ana (comp.) *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, 2012.

Colonna, Vincent. *Essai sur la fictionalization en littérature*, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>

Darrieussecq, Marie. "L'autofiction un genre pas sérieux", en *Poétique*, n°.107, Septembre (1996).

Genette, Gérard. *Figure III*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil, 1975.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 1986.

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

—. *Volverse palestina*, Houston: Literal Publishing, 2013.

Mora, Vicente Luis. *La escritura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2013.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit*, III, Paris: Éditions du Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_. *Soi même comme autre*, Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Vila-Matas, Enrique. "Por qué es usted postmoderno?", "El País-Babelia", 14 de septiembre (2002).

Vilain, Philippe. *L'autofiction en théorie*, Paris: Les éditions de la transparence, 2009.

Xerxensyi, António. "O contágio literário. Quatro perguntas a Lina Meruane", <http://www.blogdoims.com.br/ims/quatro-perguntas-a-lina-meruane>

**EL “PUNTO CIEGO” DE LA AUTOFICCIÓN:  
VULNERABILIDADES DEL YO EN *SANGRE EN EL OJO* DE LINA  
MERUANE**

**Salvador Gómez Barranco**  
The Graduate Center, CUNY

En medio de una fiesta, una sangre intensamente negra se derrama dentro del ojo, de uno de sus ojos, como un fuego artificial que sólo ella ve. El ojo enfermo es el de Lucina Meruane, una mujer joven, chilena, diabética, ex-periodista reconvertida en escritora y doctoranda afincada en Nueva York a la que algunos familiares y amigos llaman Lina. La narración en primera persona se identifica con el punto de vista del personaje de Lucina, un “punto de vista” que simbólicamente aparece amenazado desde las primeras líneas de la novela por una hemorragia vítrea que la deja casi ciega. La asimilación entre la pérdida de visión y la pérdida de estabilidad del punto de vista narrativo se hace evidente enseguida, pues algunas de las primeras oraciones adolecen de una redacción entrecortada, como si las palabras anduviesen también tanteando en una oscuridad gramatical hasta chocar con algo: “Estaba sucediendo. En ese momento. Hacía mucho me lo habían advertido y sin embargo” (11). La novela, además, se inscribe de inmediato en el terreno confuso y ambiguo de lo que en las últimas décadas se ha venido denominando autoficción, en tanto que la asimilación entre narradora, autora y personaje queda insinuada mediante la coincidencia –o al menos cercanía– onomástica: la autora del libro, la Lina Meruane que firma en la portada, comparte suficientes rasgos con la Lucina que protagoniza la novela (los más obvios, por “públicos”, la nacionalidad chilena y la profesión de novelista) como para que el juego identitario y la tensión entre lo autobiográfico y lo ficcional se pongan a funcionar.

En las obras autoficcionales es bastante común que el nombre del protagonista coincida o evoque, al menos, al del autor. En *Sangre en el*

*ojo*, el juego nominal es especialmente sutil y curioso: la protagonista explica que la pérdida de la sílaba central de su nombre real, Lucina, había sido fruto de otro cambio en su vida: el abandono de la profesión periodística (de la cual, dice, la habían echado por falsear la verdad objetiva de los hechos) para pasarse a la “ficción cien por ciento pura” (32), para la que había decidido emplear su nombre “condensado”, Lina, a modo de pseudónimo o de “nombre falso”. Por tanto, a menos que el lector tenga información de primera mano o tenga oportunidad de ver el carné de identidad a la autora, quedará como una incógnita si Lina es su nombre completo o si es una abreviación de Lucina, tal como insinúa el personaje en la novela. “¿Entonces eres o no Lina Meruane?”, le pregunta confuso un personaje, a lo que ella responde: “A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a Lucina. La sílaba extra sangraba a veces” (32).<sup>1</sup> Una diferencia ínfima, la pérdida de dos letras en el nombre, basta para la complejización del desdoblamiento identitario, que ya no afecta sólo a la relación autora-narradora, sino que también a la del personaje para consigo mismo. No pasa por alto la aclaración que hace acerca de que ella es Lina Meruane “sólo a veces”, “cuando los ojos [l]e dejan” (32), como si, de nuevo, la pérdida de la visión estuviese afectando también, en un plano metafórico, a la manera en que se ve, en que se concibe a sí misma. Tampoco parece anecdótica la referencia a su reconversión en escritora de “ficción cien por ciento pura” en contraposición a la “verdad objetiva de los hechos” (32) que se presupone propia del periodismo y en la que había fracasado; y no pasa por alto porque, precisamente, *Sangre en el ojo* es una novela que, como ya hemos mencionado, se dibuja como una ficción pegada a verdad de los hechos, o si se prefiere, como una narración de la verdad de los hechos pegada a la ficción (quién sabe cuál de estas formulaciones es más inexacta que la otra), renunciando en cualquier caso a la idea de pureza epistemológica o de rigor clasificatorio. La separación taxativa (y marcadamente irónica) que la narradora establece entre la ficción y el periodismo (como paradigma de la escritura de no-ficción y de la objetividad informativa) recuerda a la que hacía el personaje de Javier Cercas en *Soldados de Salamina*, obsesionado con dejar claro a todo el mundo que su texto sobre la vida de Rafael Sánchez Mazas se trataba de una “historia real” (37) o un “relato real” (52; 74; etc.) y no de una novela. Paradójicamente, sin embargo, tanto *Soldados de Salamina* como *Sangre en el ojo* acaban contradiciendo desde sus propias bases autoficcionales la forma ingenua e inflexible en que sus personajes quieren discernir, en lo que escriben, lo real de lo inventado.

La autoficción, como vemos, suele configurarse como un recurso narrativo idóneo tanto para la experimentación formal como para la puesta a prueba de algunas categorizaciones narratológicas tradicionales.



El propio Serge Duobrovsky, sin ir más lejos, cuando en 1977 acuñó el término autoficción aplicado a su novela *Fils*, trataba de dar a Philippe Lejeune el ejemplo que en su célebre ensayo “El pacto autobiográfico” decía no encontrar, acerca de cómo el nombre del héroe de una novela puede coincidir con el del autor. En las últimas décadas muchos estudiosos (como Marie Darrieussecq, Manuel Alberca o Vincent Colonna) se han propuesto abrir un hueco teórico propio a las escrituras autoficcionales, reconociendo su naturaleza paradójica, intermedia, ambivalente. Pese a lo valioso de algunos de estos intentos, no pocos han incurrido en un procedimiento metodológico similar al que pretendían combatir, al tratar de señalar y delimitar minuciosamente los distintos tipos de autoficción, aspirando a buscar un orden teórico sólido para estas heterogéneas y subversivas narraciones. No obstante, porque la esencia de la autoficción radica en la ambigüedad y la experimentalidad, las narraciones autoficcionales tienden a toparse, incluso pretendidamente, con la excepción a la norma, reivindicando una y otra vez, y de maneras muy diversas, su condición de hijas rebeldes de la literatura: libres, sin límites, sin reglas;<sup>2</sup> abocando al fracaso, al menos parcialmente, a los modelos que aspiran a sistematizarla, forzando la actualización continua de estos modelos críticos. Un par de ejemplos servirán para ilustrar esto: Marie Darrieussecq, que ha venido estudiando la autoficción literaria con detenimiento desde que ésta fuese el tema de la tesis doctoral que defendió en 1997,<sup>3</sup> asume que se trata de una “narración en primera persona” (Darrieussecq 66) y, aunque en la mayoría de los casos es así, hay varios autores, como el español Manuel Vilas (en *Aire nuestro* o *Los inmortales*) o el argentino Damián Tabarovsky (en *Autobiografía médica*), que se inscriben como personajes –protagonistas o no– en sus novelas narradas en tercera persona, sin que eso anule el juego autoficcional. Estos minoritarios casos prueban que las “escrituras del yo” no tienen por qué estar necesariamente atadas al discurso homodiegético, y que, por tanto, la heterodiégesis no supone necesariamente un mayor alejamiento entre la realidad del autor y la realidad narrada.

Manuel Alberca, por su parte, con el objetivo de poner remedio a un “uso descuidado e impreciso del término autoficción” (149), prefiere partir del término más general “novelas del yo”, entre las que distingue luego tres tipos: la novela autobiográfica (más próxima a la autobiografía), la autobiografía ficticia (más próxima a la novela), y apretada entre las dos anteriores, la autoficción, como categoría donde desembocan por eliminación los relatos más ambiguos y escurridizos. Así la define Alberca:

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-biografía [...] [y

donde además] su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal del narrador y/o protagonista con el autor de la obra (145).

Para reforzar la distinción entre las categorías propuestas, Alberca apunta, además, que los novelistas autobiográficos, al contrario de los autores autoficcionales, aspiran a ocultarse en un personaje ficticio y distanciarse de él mediante una nominación distinta a la suya, “[p]ara no ser reprobado por exhibicionista [...] o por pura necesidad de autodefensa” (141). En *Sangre en el ojo*, el irresuleto juego onomástico entre Lina y Lucina inhabilita –al menos parcialmente– esta variable de la “nominación” que Alberca propone como criterio diferenciador, de tal forma que determinar si esta obra se trata, según la tipología propuesta por este autor, de una novela autobiográfica o de una autoficción resulta prácticamente imposible.

Otras de esas aproximaciones teóricas a la autoficción incluyen como variable la cantidad de material biográfico puesta en juego en el texto. Vincent Colonna distingue cuatro tipos de autoficciones: la fantástica, la biográfica, la especular y la intrusiva (autorial). Su definición de la autoficción biográfica destaca, por ejemplo, que en ella “el escritor [...] imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva” (94). Pero, ¿cómo saber cuáles son los “datos reales” en una narración? Es un asunto que, aplicado de manera exhaustiva, precisaría de una comprobación tan difícil como excéntrica: analizar las anécdotas narradas, una a una, y valorar si se corresponden o no con las vividas por el autor. En la novela que nos ocupa habría que preguntarse, por ejemplo, si Ignacio, la pareja sentimental del personaje de Lina en *Sangre en el ojo*, representa al novio real de la autora Lina Meruane. Y, si así fuera, ¿es ése su nombre real o en verdad se llama, pongámosle, José?, ¿y de verdad es gallego?, ¿y de verdad dijo o hizo lo que se cuenta allí? Las cuestiones de este tipo se ramificarían hasta encontrar más pronto que tarde algún callejón sin salida, desembocando en lo absurdo del propósito.<sup>4</sup> He usado este hiperbólico ejemplo con el fin de ilustrar cómo acercarse a un texto autoficcional con la intención (no poco común, por cierto) de filtrar lo real de lo inventado suele ser una labor no sólo ardua e infructuosa sino que además situada de espaldas a la esencia misma de la autoficción, pues como señala Philippe Forest “‘lo vivido’ no se distingue en absoluto de ‘lo ficticio’ cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo” (221). Basta con echar un vistazo a los trabajos publicados recientemente que se aproximan a textos literarios desde el prisma de la autoficción para darse cuenta de que ésta funciona como categoría teórica escurridiza que obliga a los investigadores a repensarla, a matizarla cada vez, con el fin de adaptarla cuidadosamente

a sus objetos de análisis.<sup>5</sup>

Otra de las precauciones que, a mi juicio, hay que tomar con respecto de las narraciones autoficcionales es la de evitar tacharlas, a modo general, de formas egocéntricas o narcisistas. Esta valoración deriva a menudo de teorías sociológicas que han estudiado el individualismo como fenómeno que caracteriza a la sociedad contemporánea, que supuestamente tiende a priorizar la autorrealización a la solidaridad, lo psicológico sobre lo ideológico. En ese sentido, por ejemplo, en 1983 Gilles Lipovetsky vislumbraba en *La era del vacío* una tendencia en la “era posmoderna” a producir un tipo de individuo-Narciso “[o]bsesionado sólo por sí mismo, al acecho de su realización personal y de su equilibrio” (57). Asimilar, sin embargo, que la proliferación de “escrituras del yo” constituye un síntoma más de esa “peligrosa” cultura individualista me parece, cuando menos, problemática. Vincent Colonna, refiriéndose a la autoficción biográfica, señala que “esta dirección literaria parece propia de grandes narcisistas y a menudo resulta horripilante en vida del autor, funcionando mejor *post-mortem*, aunque esto tampoco garantiza el resultado” (95). Philippe Forest, por su parte, defiende que “hoy triunfa lo que propongo denominar ‘ego-literatura’: una ortopedia del yo arrogante y victoriosa en todos los frentes de la cultura [...] un repliegue de cada uno hacia el territorio tranquilizador de lo íntimo donde ofrecerse a uno mismo el complaciente espectáculo de su vida” (212-13). Lo problemático es que, desde un punto de vista sociológico aplicado a la literatura, podría argumentarse también con éxito la hipótesis contraria, es decir, que las propuestas autoficcionales (y el general otras con componentes autobiográficos o “privados”), dados su riesgo estético y su vocación experimental, logran poner de manifiesto la vulnerabilidad del sujeto contemporáneo, tanto como figura social como figura narrativa, en una suerte de “crisis permanente” (si se permite esta contradictoria expresión), condenado a una perpetua reconceptualización. En esta línea más optimista, Gasparini entiende la autonarración como “respuesta a los procesos de desobjetivización engendrados por la dictadura de la economía, como forma de resistencia” (208). El propio Forest, suavizando su propia acusación previa, advierte de que “el Yo no es simplemente un señuelo narcisista que desvía al individuo de lo real, sino que puede ser también el soporte auténtico de una arriesgada exigencia de verdad y de libertad” (213). Pese a que éste es un complejo asunto que requiere una hondura que no puede asumir el presente trabajo, parece justo argüir que ningún género ni ninguna forma literaria son en sí mismos exhibicionistas, narcisistas o despreocupados por el otro. Hay, si acaso, autores, estilos, textos concretos, a los que, independientemente de sus elecciones narratológicas, podrían atribuírsele esos pecados, pero no necesariamente porque estén vinculados a las “escrituras del yo”, a la

primera persona narrativa, al recurso autoficcional o al uso de referentes de su vida íntima.

En la novela de Lina Meruane hay algunas interrupciones narrativas puntuales, insertadas entre paréntesis, y que coinciden siempre con interpelaciones directas a Ignacio, su pareja, al que el resto del tiempo parece ignorar como receptor implícito de la narración, tratándolo como un personaje más, tal y como se observa en este ejemplo:

Pero no puedes estar sangrando, dice él, trabado, perturbado, ya no pueden sangrar, esas venas te las sacaron. Entonces grito más fuerte, grito todo lo que no he gritado cuando debía. Estoy viendo la sangre otra vez, la estoy viendo con mis ojos. (Quiero arrancarte los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre.) Ignacio sale despedido hacia la piza para marcar el teléfono de Lekz. (171)

Durante estos paréntesis (que a veces son tan extensos que ocupan todo el texto de un capítulo), se consigue una sensación de intimidad, pues el contexto enunciativo se “estrecha”, reduciéndose a un “yo” (Lina) que se dirige a un “tú” (Ignacio), como si se tratase de un aparte teatral en el que se finge que una conversación entre dos personajes sucede al margen de los otros presentes. A través de la narración en segunda persona se produce un efecto doble, pues por un lado parece reestablecer el estatuto de Ignacio (de personaje a persona), dirigiéndose “en exclusiva” a él, a modo tal vez de compensación por la severa representación que de él se hace en la narración principal; por otro lado, la segunda persona reproduce cierta sensación de jerarquía enunciativa donde el empoderamiento corresponde a la voz narradora que se dirige a un interlocutor subalterno (que no tiene “derecho a réplica”). En la cita anteriormente comentada, además, el hecho de intercambiar los ojos para que él pueda ver desde el cuerpo de ella, resulta una bella –a la par que violenta y salvaje– imagen sobre el deseo de la protagonista de ceder a Ignacio el “punto de vista”, como si esta transposición física fuese la única forma de resultar convincente ante Ignacio, de hacerle comprender exactamente lo que le está ocurriendo, asumiendo que *contárselo* no es suficiente.

Hay otro ejemplo que merece atención. Cuando la protagonista entra en el quirófano para ser operada de los ojos y pierde la conciencia durante la cirugía, leemos: “Ya no estoy yo. Lucina se esfumó, su ser está suspendido en algún lugar del pabellón” (144). El “yo”, como por efecto de la anestesia general, deriva en un “ella”, en una “otra”, como si se viera a sí misma desde fuera.<sup>6</sup> Con la pérdida de la conciencia, por tanto, el relato no se para pero se reformula: la primera persona adquiere momentáneamente una extraña omnisciencia que viene dada

por la “visión prestada” de los otros: “Esto lo vieron otros ojos. Que desde el primer minuto Lekz enganchó mi párpado hacia atrás para mantenerlo abierto. Que se asomó por mi pupila distendida [...]”. Y algo más adelante advierte: “Y esto lo vieron ojos no tan ajenos. Que mientras yo me ausentaba de mí misma Ignacio y mi madre arrancaban de la sala de espera. Que salían a dar una vuelta por la ciudad [...]” (145). Es decir, en este momento se precisa de los ojos de otros para que la narración avance. Se propone, por tanto, una triple analogía entre la vista (como facultad física), el “punto de vista” (como facultad narrativa) y la conciencia (como facultad psicológica): de modo que cuando se altera una, se alteran también las demás.

La ceguera, sin embargo, no es el único elemento que amenaza la estabilidad de la protagonista en *Sangre en el ojo*. Si la narración se mantiene en esa “tierra de nadie” entre lo autobiográfico y lo novelesco, la protagonista se encuentra a su vez en una “tierra de nadie” en el sentido geográfico, a caballo entre Chile (su país de origen, que abandonó en la adolescencia) y Nueva York. La autoritaria madre de Lucina (como matriarca de una extensa saga familiar) presiona a la protagonista para que vuelva a su país natal para tratarse allí de su hemorragia vítrea, algo a la que protagonista se niega tajantemente:

Insinuaban que volver a Chile con mis padres era lo que me correspondía. [...] [L]o terminaban de decir mientras yo visualizaba mi cuerpo succionado por el vacío, mi esqueleto cubierto de músculos y grasa vertiginosamente cayendo hacia Chile, mi piel cada vez más estirada, mi pelo electrizado, atraídos todos mis pedazos por la ley de la gravedad nacional, yo vuelta una materia amorfa que en su caer acababa por derribar al resto de mi numerosa familia [...]. Caerían uno a uno empujados por el peso de mi madre, la más recia de las piezas de nuestro dominó y a la vez la más frágil. (49)

Esta alusión—de apariencia antitética—a la fragilidad de la recia madre, a pesar de su rectitud, es una manera de retar la autoridad materna a través del empoderamiento enunciativo de Lucina: en el relato, la “hija narradora” está en una posición ventajosa frente a la “madre narrada”. La separación con respecto de la madre, a menudo abordada desde el psicoanálisis como proceso simbólico, sólo es posible en este caso mediante un distanciamiento literal, físico, cuyo costo para la protagonista es adquirir la condición de extranjera. Tanto la ciudad de Nueva York como el apartamento que Lucina e Ignacio acaban de comprar para vivir juntos se convierten, a raíz de la hemorragia, en laberintos oscuros y llenos de obstáculos: “Cambiaba de forma, la casa, enrocaba las piezas, permutaba los muebles para confundirme” (30); “Yo no podía distraerme, todo mi ser

entero exigía una concentración multiplicada, una dedicación absoluta a la geografía de las cosas. [...] Decía escalón, cuidado, y entonces yo preveía esquinas más altas y mucho más bajas que la realidad" (39). La extranjería como factor de vulnerabilidad también se entrevé en los comentarios de la voz narradora sobre su bilingüismo: "En New Jersey yo me había olvidado del castellano. Después, en Santiago, me olvidé del inglés. Me estoy olvidando ahora de mí misma, pensé" (57). Una vez más, el lenguaje aparece como un factor que construye (y deconstruye) la identidad de la protagonista, que la afirma y a la vez la cuestiona.

Durante toda la novela, no obstante, la fragilidad (física, identitaria, sentimental, etc.) que experimenta Lucina parece ser contrarrestada mediante un lugar de enunciación que aparece como trinchera, como bastión de un "yo", desde el cual puede representarse una *performance* en la que se invierten los roles: donde los desvalidos, los enfermos, los torpes –los "ciegos"– son los otros. En especial, llama la atención la continua patologización que del personaje de Ignacio hace la voz narradora, anulando implícitamente la posición de víctima de Lucina: "Era un frío de muerte y él venía enfermo. Algo enfermo, apenas. Actuando la tos, las tercianas, exagerando la nariz congestionada, farfulló un ¿estás dormida? Y se acurrucó junto a mí. Se sonó destemplado para acabar de despertarme" (89). Mientras tanto, los amigos de la pareja ven la situación como un claro "soborno", en el que Lucina se aprovecha de la ceguera para vampirizar a Ignacio, para atraparlo egoístamente en una relación patológica: "envolviéndolo y enredándolo con mis tentáculos, succionando de él como una ventosa empecinada en su víctima" (53). En otro episodio, después de darse un tiempo para replantear su relación en crisis, la pareja se reúne en Chile, donde se intercambian temporalmente los roles de invidente y de lazarillo (de enferma y enfermero), pues ella usa la memoria fotográfica para ejercer como guía para él por Santiago, consiguiendo que, simbólicamente, sus ojos ciegos "vean" más que los ojos sanos de Ignacio:

Cómo que no, claro que sí, yo te guío, me conozco Santiago como la palma de mi mano. [...] Pongo piloto automático a mi memoria y le voy dando instrucciones tan precisas que yo misma me sorprende: quédate en el carril izquierdo pero sigue por la Costanera, ¿sí?, es la avenida grande, y sigue un poco más, unas cuantas esquinas, y cuando lleguemos a una calle grande con tres semáforos con flechas y pista para doblar a la izquierda, métete, sigue recto, y cuidado con el ceda el paso oculto detrás de unos árboles. [...] Y allá en la esquina tendría que estar también el letrero. ¿Un cartelito de madera? ¿Lo ves? (Abre bien los ojos, Ignacio, lo estás viendo sin verlo.) (95-6)



La enfermedad, la crisis de pareja, la difícil relación con la familia, la condición de apátrida y la paranoia idiomática son algunas de las amenazas a las que, a lo largo de la novela, debe enfrentarse. La autoficción aparece, como se ha intentado demostrar, como una vía expresiva idónea para una trama como la de *Sangre en el ojo*, donde los factores de vulnerabilidad que pesan sobre el personaje de Lucina concuerdan simbólicamente con la naturaleza del texto autoficcional, siempre en el borde, siempre en crisis, siempre reivindicando su anomalía, siempre de diagnóstico confuso. Al mismo tiempo, la elección autoficcional se constituye como un firme bastón de apoyo para Lina-Lucina, pues llevar las riendas de la narración le proporciona fortaleza enunciativa, una suerte de antídoto contra las debilidades físicas (el punto de vista que suple a la vista).

En la relación sexual que mantienen tras el reencuentro, Lucina fantasea con lamerle los ojos a Ignacio y que éste lama los ojos enfermos de ella. Unos ojos que, como frustrado objeto de deseo, se transformarán más tarde en la prueba de amor definitiva: cuando la cirugía ocular fracasa, la única solución posible es un hipotético trasplante del ojo de un donante vivo, y la protagonista espera de Ignacio ese “donativo”. Un ojo fresco para seguir viendo, para seguir viviendo, para seguir escribiendo, para seguir siendo Lucina. O Lina. El “punto ciego” de una autoficción, ya se ha visto, puede depender tan sólo de una sílaba sangrante que falta, o que sobra.

## NOTAS

1 En términos estrictos, lo que la grafía Lucina pierde al abreviarse en Lina no es una sílaba (“ci”) sino dos letras intermedias que originalmente forman parte de dos sílabas diferentes (“uc”). En cualquier caso, la referencia a la “sílabas extra” puede interpretarse como una decisión de la autora por afianzar sus identificaciones entre los elementos metaliterarios con los físicos o psicológicos (vista / punto de vista; cambio en la grafía / cambio en la identidad; etc.). En ese contexto, la personificación “la sílaba extra sangraba a veces” cobra un gran poder expresivo, evocando incluso la idea de una metamorfosis mediante automutilación.

2 La mayoría de los autores coinciden en la base experimental de la elección autoficcional. Philippe Gasparini, por ejemplo, aclara que la vocación experimental no supone sin embargo una unificación estilística pues “lejos de caracterizarse por un tipo de escritura o de construcción, este término [autoficción] abarca hoy un campo de experimentación donde encontramos una gran variedad de estilos [...]. No obstante, estaremos de acuerdo en exigir a la autoficción [...] un mínimo de originalidad estilística, de invención verbal, de elaboración lingüística” (184). No obstante, no parece descabellado que se pueda concebir un texto autoficcional “conservador”, especialmente en la actualidad, cuando muchos lectores y críticos están familiarizados



con este tipo de técnica discursiva. Manuel Alberca, en el artículo “De la autoficción a la autoficción...” (2014) cree ver, especialmente en el caso de la literatura española, un agotamiento de las posibilidades experimentales de la autoficción, a la que ve como “un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa” (157).

3 Su tesis doctoral se tituló “Autofiction et ironie tragique chez Georges Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky, et Hervé Guibert” (1997), y fue dirigida por Francis Marmande. En la actualidad, Marie Darrieussecq también es conocida como novelista.

4 Es frecuente que en algunos análisis críticos de textos autoficcionales el investigador tienda a aplacar su ansiedad ante la dudosa veracidad de los referentes recurriendo a epitextos, como declaraciones del autor a medios de comunicación o entrevistas personales, para señalar qué era lo cierto y qué no en el texto analizado (como si acaso la “verdad del texto” hubiera que buscarla por fuera del propio texto). Conscientes de esto, algunos autores como Javier Cercas, prefieren no facilitar esta tarea de “filtrado” a través de las entrevistas que conceden, conscientes de que la ambigüedad es un valor fundamental de su texto: “Es que es la clave de todo. En los libros que yo he escrito, y los que me interesan a mí, al principio hay una pregunta. A medida que avanza el libro, hay una búsqueda de una respuesta, para al final descubrir que la respuesta es que no hay respuesta. La respuesta es la propia pregunta, es decir: la propia búsqueda de una respuesta” (Cercas en una entrevista concedida a la revista digital *En Femenino*).

5 Entre las más recientes reformulaciones teóricas de la autoficción destaca la que propone Arnaud Schmitt, quien sostiene que la insistencia en la ambigüedad del fenómeno ha desviado la atención de la “finalidad primera” de la autoficción, la de “estudiar una transformación del yo en relato [...] que integra la virtualidad de nuestra vida psíquica, explora la figura del autor y piensa la identidad directamente en relación con el texto que la exhibe, y no como una entidad que le preexiste” (63).

6 Curiosamente, Arnaud Schmitt, partiendo de las reflexiones de Marie-Laure Ryan, ha señalado que “[e]l ‘yo’ autoficticio es [...] un ‘yo’ a la vez que un Él/Ella. De este modo, se propone ser dos personas a la vez, cosa que, desde un punto de vista lingüístico, no es posible por la simple razón de que, para poder existir, un pronombre personal necesita un punto de anclaje deíctico in absentia o in presentia” (52-53, cursivas en el original). Esta imposibilidad lingüística que señala Arnaud es subvertida en este pasaje de *Sangre en el ojo* mediante la coexistencia de dos deícticos (yo/ella) en la misma frase, referidos a la misma persona.

## OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel. "Las novelas del yo". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 123-149.

\_\_\_\_\_. "De la autoficción a la antificación. Una reflexión sobre la autobiografía española actual". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2014: 45-64.

Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

\_\_\_\_\_. "Javier Cercas, un escritor en la frontera" (entrevista). En *Femenino*. 23 oct. 2012. Web. 12 marzo 2016. <http://www.enfemenino.com/espectaculos/javier-cercas-entrevista-d42523.html>

Colonna, Vincent. "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 85-122.

Darrieussecq, Marie. "La autoficción, un género poco serio". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 65-82.

Forest, Philippe. "Ego-literatura, autoficción, heterografía". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 211-235.

Gasparini, Philippe. "La autonarración". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros; Bibliotheca Philologica, 2012: 177-209.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1986.

Marina, José Antonio. "La hipertrofia del yo". *El Cultural*. 12 junio 2003. Web. 12 de marzo 2016. <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-hipertrofia-del-yo/7298>

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Barcelona: Caballo de Troya, 2012.

Schmitt, Arnaud. "La autoficción y la poética cognitiva". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2014: 45-64.

## SANGRE EN EL OJO Y LAS MEMORIAS DEL PADECIMIENTO

**Olivia Vázquez-Medina**  
Wadham College, Oxford

En su estudio monográfico sobre el Manicomio General de México (2010), Cristina Rivera Garza incorpora algunas reflexiones de Arthur Kleinman sobre las *illness narratives*. En la traducción de Rivera Garza, el término *illness* deviene “padecimiento” en español. ¿Por qué no enfermedad? Ello tiene que ver con una sutil diferencia entre los conceptos de *illness* y *disease*: de acuerdo con Kleinman, *illness* se refiere a la manera en que el enfermo percibe, interpreta, vive con y responde a los síntomas de su afección –el padecimiento es la experiencia vivida–, mientras que enfermedad (*disease*) alude a la clasificación que los médicos hacen de ese padecimiento de acuerdo con las teorías del desorden, de la patología (Kleinman 2, 5; Rivera Garza 15). La primera definición de “padecer”, según la RAE, relaciona el vocablo con el “sentir física y corporalmente un daño, dolor, enfermedad, pena o castigo”.

Una narrativa del padecimiento es aquella historia que articula la experiencia personal de la enfermedad. Aunque la designación puede aplicarse a un corpus muy diverso (donde caben relatos de ficción o testimonio; con narradores en primera o tercera persona; producidos por autores establecidos o por los mismos enfermos, sean o no escritores profesionales), en el mundo editorial anglosajón la expresión más popular del género es la memoria del padecimiento (*illness memoir*), es decir, el relato autobiográfico narrado por quien padece la enfermedad en carne propia o pertenece al círculo íntimo del enfermo.<sup>1</sup>

*Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, se asemeja formalmente a una memoria del padecimiento, en tanto que es un relato retrospectivo en primera persona sobre la experiencia de la ceguera – a raíz de una

hemorragia vítrea, es decir, el sangrado en la sustancia gelatinosa que rodea a la retina – que afecta a la narradora como complicación de la diabetes que ha padecido desde niña. La narradora, Lucina, es una chilena radicada en Nueva York, estudiante de posgrado – escribe una tesis sobre la enfermedad en la literatura latinoamericana – y una escritora cuyo seudónimo es Lina Meruane. En apariencia, el texto se aproxima al relato autobiográfico, estableciendo ciertos datos que el lector pudiera conocer sobre la vida de Lina Meruane (la nacionalidad, el lugar de residencia, la ocupación, el tema de investigación doctoral) como coordenadas que juegan a confundir las figuras de autora real y narradora-protagonista. Sin embargo, la ilusión de que los datos biográficos pudieran ser suficientes para identificar a Lucina con la autora está desde el inicio problematizada: al postular el nombre de Lina Meruane como identidad *ficticia* de la narradora-protagonista, el texto introduce una fisura en el contrato de lectura que esperaríamos de la autobiografía, instaurando una relación especular entre Lina y Lucina, y llamando la atención hacia su propio estatus como novela.

En una entrevista sobre *Sangre en el ojo*, Meruane señaló:

En un momento pensé que escribiría una memoria (tenía en mente *Esa visible oscuridad* de William Styron, y *A Bell Jar* de Sylvia Plath) pero abstenerme de la ficción me impedía hurgar en lo que estaba detrás del evento, y que de pronto era mucho más importante. En ese momento abandoné la mimesis y me permití ir hacia el otro lugar de la novela. Y aunque el texto trabaja con el recurso del detalle minucioso, a ratos milimétrico, sin duda ésta es una trampa que se le tiende al lector para llevarlo hacia una situación imposible que le obligue a preguntarse si es posible que todo lo demás, todo lo que leyó, pueda ser cierto. (Chacón)

En *Sangre en el ojo*, la historia de la enfermedad crónica de Lucina y de su eventual ceguera está entrelazada con otra, que es la de su relación amorosa con Ignacio. Dicho entramado de la historia del padecimiento con la historia de amor es la médula de la novela; el clímax del relato se logra con la insinuación de que, tras el fallo de los procedimientos médicos, la única manera en que Lucina podría recuperar la vista sería gracias a un sacrificio descomunal y terrible por parte de Ignacio –una “prueba de amor”, como ella la llama (185)- : donar un “ojo fresco” para un trasplante (190). Lina Meruane declaró que al empezar a escribir *Sangre en el ojo* no sabía cómo terminaría la novela, pero en un momento fue evidente que “o iba a ser un thriller o iba a ser una novela de terror – y en realidad creo que son las dos cosas” (en Ospina). En efecto, hacia el final, la narrativa abandona la ilusión mimética que asociamos con las memorias y postula una quimera desde el punto de vista médico cuya

verosimilitud y posibilidad, sin embargo, no se cuestionan dentro del texto. Ésta es la trampa que, según señala Meruane en la cita anterior, conduce al lector a esa “situación imposible” que lo lleva a reevaluar lo leído.<sup>2</sup>

Aunque *Sangre en el ojo* es un texto de ficción, los elementos formales que comparte con las memorias del padecimiento me llevan a proponer, en las siguientes páginas, un diálogo entre esta novela de Meruane y el género mencionado. Asimismo, discuto cómo *Sangre en el ojo* incita al lector a cuestionarse el tipo de contrato de lectura apto para una narrativa que se centra en la enfermedad y la discapacidad como experiencias vividas, pero que con un alto grado de autoconciencia pone a prueba ciertos presupuestos del género; entre ellos, la ilusión de autenticidad y referencialidad que un lector ingenuo pudiera asociar con las memorias, y una serie de convenciones en torno a la construcción cultural de la enfermedad.

## 1. Narrar el padecimiento

En el principio, escribe Arthur Frank, hay una interrupción: “Disease interrupts a life, and illness then means living with perpetual interruption” (*The Wounded Storyteller* 56). Esta afirmación resulta indicada para explicar la dinámica narrativa de *Sangre en el ojo*: la novela comienza con una interrupción –la hemorragia–, y a partir de ahí alterna entre la espera, el diagnóstico, el viaje, el retorno, las visitas al oculista, la operación, la recuperación dolorosa, y el resultado desalentador. La ceguera no se da de golpe, sino que es una vivencia también fracturada, cuya evolución escalonada acentúa el dolor y la frustración de Lucina. Ello ocurre contra el trasfondo de la dimensión crónica dada por la diabetes, que ha marcado su vida desde la niñez: “No recuerdo haber tenido ni un solo momento de infancia. Ni un instante de calma. Ni un segundo en el que no pensara cuándo me iba a tocar la varita de la desgracia” (139). La pérdida de la visión acarreada por la enfermedad interrumpe la tesis doctoral de Lucina y su trabajo como escritora, y establece los roles de ciega y cuidador entre ella e Ignacio. La sensación permanente de ruptura, vulnerabilidad y angustia es palpable en la novela desde el nivel del argumento hasta el de la sintaxis.<sup>3</sup> Si, como afirma Kleinman, la experiencia de la enfermedad está constituida por una red que entreteje los significados fisiológicos, psicológicos y sociales (14), para Lucina, tanto la diabetes como la amenaza –y luego la inminencia– de la ceguera son realidades cuyos efectos y significados incorporan lo físico, lo psíquico, lo afectivo y lo simbólico, reflejándose asimismo en el ámbito intersubjetivo y social.

Es pertinente recapitular algunos de los aspectos que *Sangre en*

*el ojo* comparte con las memorias del padecimiento estudiadas en el ámbito anglosajón. En primer lugar, la novela nos permite adentrarnos en la experiencia humana de la enfermedad, al tiempo que presenta la exploración y articulación del sentido cambiante del yo de la narradora (Woods 3). El relato, contado por Lucina, enfatiza la agencia de la persona enferma en la medida en que ésta es la cronista de su propia historia (Woods 3-4); es decir, un sujeto activo y no un objeto cuya historia fuera referida exclusivamente por las instituciones médicas, pues, como afirma Jurecic, las memorias del padecimiento permiten a los enfermos reapropiarse de sus voces y ofrecer un discurso alternativo al de las narrativas biomédicas que la medicina moderna impone sobre ellos (2). En palabras de Rimmon-Kenan, las memorias y otras historias personales del padecimiento son la contraparte del reporte de caso clínico, donde el protagonista es la enfermedad y no el enfermo, cuya voz está silenciada (11). Cerca del inicio de la novela, Lucina relata cómo Leks “desviaba sus pupilas hacia mi historia clínica convertida en una ruma de papeles [...]. Leks escribía la biografía exacta de mis retinas, el pronóstico incierto” (14). La novela es la contraparte del expediente médico, el relato personal de Lucina: la autobiografía del ojo y el yo.

“Y cómo iba yo a saber qué cara llevaba puesta, cuando se me habían extraviado los labios y el lunar, se me habían perdido hasta los lóbulos de las orejas. Apenas me quedaban unos ojos cegatones” (16), afirma Lucina justo después de la hemorragia. La imagen en este pasaje articula corporalmente la pérdida, la ruptura con la idea del yo anterior a la ceguera. La amenaza de dicha ruptura —el yo que se desintegra— es mencionada comúnmente en estudios de las narrativas del padecimiento.<sup>4</sup> Partiendo de las propuestas de Eric Cassell, Frank apunta que el sufrimiento “takes place when a ‘state of severe distress ... threaten(s) the intactness of person’ [...] ‘Suffering occurs’, Cassell writes, ‘when an impending destruction of the person is perceived; it continues until the threat of disintegration has passed or until the integrity of the person can be restored in some other manner’” (*The Wounded Storyteller* 169-170). En *Sangre en el ojo*, esta amenaza de disolución del yo se materializa en la incapacidad de seguir escribiendo por causa de la ceguera: “¿no eras tú la escritora”, pregunta Leks, “¿no estabas en Chile? [...] Yo no le prestaba atención, me había quedado un momento pensando en la palabra escritora junto a un verbo puesto en pasado, en el pasado de los libros que había escrito y que ya no estaba segura de poder seguir escribiendo” (126).

Varios ejemplos denotan esta situación a lo largo de la narrativa: “¿Te olvidaste también de ti misma? [le dice una amiga] [...]. No la página sino la identidad que la sangre había asfixiado. Tú sólo puedes ser tú en la proximidad de la palabra escrita. [...] [Q]uizá ya no sería más Lina, quizá estuviera retrocediendo al abismo” (88). En este contexto son oportunas

las palabras de Frank respecto a las memorias del padecimiento:

[Autobiographical] illness narratives are about disruptions, the biggest of which is the disease and its effects. The monological point of telling these disruptions is to display the [narrator] as having overcome, perhaps performatively in the narrative itself, the destabilizing implications of the disruption. This overcoming is achieved by remaining not just the teller of the tale but its organizing consciousness. ('Illness and Autobiographical Work' 139).

Antes me refería a las ideas de interrupción y fractura en la novela de Meruane. Hay que aclarar, sin embargo, que a pesar de su estructura en fragmentos, y de la sintaxis en ocasiones interrumpida o alterada, el texto nunca llega a la implosión de la coherencia narrativa, la cronología o el sentido. La narración de Lucina está extremadamente cuidada; su lenguaje es preciso y hay un dominio tenso y modulado del suspenso y la intensidad; estamos ante un relato controlado, con una arquitectura de líneas precisas. La consciencia de Lucina como eje estructurante del texto nunca está al borde del colapso; al contrario, frente a la amenaza de disolución del yo latiente en el prospecto de la ceguera, Lucina como narradora posee el control absoluto: no se pregunta cómo habría que narrar o cómo construir un sentido a partir de una experiencia desestabilizadora; ni el sufrimiento ni el dolor físico ni los eventos mismos sobrepasan su capacidad narrativa. La única escena donde la voz de Lucina está subordinada –al aparato institucional– es la del interrogatorio administrativo y médico previo a la operación, que termina con la inquietante pregunta “¿y este ojo, de quién es?” (142)

Si bien Lucina no puede controlar el resultado de las intervenciones quirúrgicas, puede controlar su relato. “¿Entonces eres o no Lina Meruane? A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a Lucina. La sílaba extra sangraba a veces” (32). En la sílaba que sangra, el nombre y el ojo se vuelven uno. La narración es ese acto performativo al que alude Frank, mediante el cual Lucina supera la disrupción ocasionada por la hemorragia: el yo (*I*) que se actualiza verbalmente logra resarcir los fallos del ojo (*eye*). Al contarnos su relato, Lucina *es* Lina Meruane. No (necesariamente) la Lina Meruane que existe en el mundo del lector, sino la escritora que el personaje aspira a ser dentro de la novela.

Al utilizar el nombre de la autora real como el seudónimo de la narradora, la novela problematiza cuestiones sobre la autenticidad y la confiabilidad narrativa en el género autobiográfico. Desde las humanidades médicas, Neil Vickers y Brian Hurwitz han propuesto que los teóricos tempranos de las memorias del padecimiento –así como la



mayoría de sus lectores– consideraron la honestidad y la autenticidad como las principales cualidades del género. Más recientemente, Frank y otros autores han sugerido que, en lugar de leerse como reflejos de un “yo” que los preexistiera, estos textos deben considerarse como actos performativos, por medio de los cuales la persona enferma asume una existencia (narrativamente) y una identidad transformada.<sup>5</sup> Ahora bien, estas consideraciones atañen a un género que se concibe primordialmente como testimonio y no como ficción. El caso de *Sangre en el ojo* es distinto, primero, porque dentro del mundo narrativo del texto Lina Meruane (el término que denota una existencial real en el mundo del lector) es un nombre ficticio, con lo cual la novela juega con la posibilidad de sugerir, pero simultáneamente cuestionar, la identidad entre autora, narradora y protagonista – identidad que se considerara central a la idea del pacto autobiográfico desde el estudio clásico de Philippe Lejeune. Por un lado, entonces, mediante este juego de espejos entre el nombre de la autora *real* y el nombre *ficticio* de la narradora-protagonista, la novela parece advertirnos contra el riesgo de confundirlas – aludiendo, por lo demás, al carácter construido de toda autobiografía. Por otro lado, pero de la mano de lo anterior, está el giro que da el relato hacia el terreno de lo imposible: la atmósfera siniestra que ya se sugiere desde el epígrafe y que retrospectivamente nos lleva a cuestionar la plausibilidad de lo leído, como afirma Meruane en la entrevista citada al inicio de este trabajo. El hecho de que Lucina sea capaz de contarnos su historia nos lleva a preguntarnos desde dónde y cuándo la relata. Todo ello apunta a una característica de la relación que *Sangre en el ojo* establece con el lector: la novela nos llama a “abrir los ojos” y no leer ingenuamente.

## 2. La sangre en el ojo

En un estudio sobre las memorias del padecimiento, Rebecca Garden propone que, aunque estas narrativas pueden ayudar a las personas que sufren de alguna enfermedad o discapacidad a interpretar su propia experiencia, el género está limitado por una serie de convenciones. La primera es que la mayoría de estos textos siguen una trama centrada en el triunfo sobre la adversidad: la narrativa que culturalmente se prefiere es la que desemboca en la recuperación como el restablecimiento de una normalidad idealizada (Garden 126). Ello puede marginalizar a aquellos individuos que sufren de dolor crónico, de discapacidades o de enfermedades incurables o con pocos prospectos de mejoría: “Those with chronic disability or illness may have difficulty reconciling their experience of illness with the comic plot expected of autobiography; in many cases the culturally validated narrative of triumph over adversity may simply not be available” (Couser en Garden 123). Una crítica

similar se ha efectuado hacia ciertas tipologías e imágenes propuestas por Arthur Frank, particularmente al énfasis en la epifanía o sabiduría alcanzadas a través de la enfermedad en lo que él llama “narrativas de búsqueda” (*quest narratives*), las cuales reflejarían cómo la enfermedad permite encontrar un sentido más profundo a la propia vida; o a la imagen del fénix que utiliza el autor para hablar del enfermo que renace a partir de sus cenizas (*The Wounded Storyteller* 122; ver Rimmon-Kenan).<sup>6</sup> Otro problema es el expresado por Garden, en el sentido de que varias narrativas del padecimiento se apoyarían en las demandas implícitas en el rol del “buen paciente”: aquél que en sus interacciones con los profesionales médicos afronta su enfermedad con estoicismo y buena disposición (Garden 127).

El texto de Meruane desafía estas convenciones. No es una narrativa de triunfo sobre la adversidad en sentido estricto: no sabemos a ciencia cierta si Lucina volverá a ver, aunque hay indicios en el texto que apuntan en esta dirección; pero si es así, habrá sido por medios que, de considerarse plausibles, abrirían profundas interrogantes de índole ética y tornarían la resolución en un final sobrecogedor. Por otro lado, Lucina no se ajusta al rol del “buen paciente”; la propia “sangre en el ojo” es indicio de ello.

La relación de Lucina con Leks, el oculista, se da dentro del sistema estadounidense de seguros y medicina privada. Por un lado, la narradora encarna la vulnerabilidad de la persona enferma en tanto mero “caso” clínico y burocrático. Hay, por ejemplo, una sección de la narrativa que consiste sólo en las preguntas que Lucina debe responder antes de la cirugía, que se empalman y distorsionan in crescendo, reflejando palpablemente el vértigo de la narradora y la despersonalización de que es víctima (139-142). En este sentido, Lucina sufre y resiste lo que Frank llama la colonización del enfermo por parte de la medicina institucional y el aparato administrativo que la rodea (*The Wounded Storyteller* 172)<sup>7</sup>. Por otro lado, sin embargo, Lucina no se presenta como un mero objeto pasivo de los procesos clínicos, sino que desde el principio nos dice que entiende su relación con el oculista como una prolongada “lucha de resistencia” (44). No estamos frente a un personaje que asuma dócilmente la verticalidad esperada de la relación médico-paciente: desde el inicio tenemos descripciones muy precisas de cómo Lucina también mide a su oponente (y es como un oponente que la imagen de los luchadores caracteriza al médico), aprendiendo a anticipar sus reacciones, a conocer sus debilidades, e incluso sus posibles errores. Cerca del final, cuando la segunda operación falla, y el oculista, nervioso, le comunica el resultado y la prognosis a Lucina, es ella quien lo interpela, colocándolo frente a un dilema ético sin precedentes: “Leks me miró con escándalo, le temblaron los labios llenos de palabras que no se atrevía ya siquiera a

pensar" (189). La relación con Leks es, por lo tanto, una donde, desde una situación de extrema vulnerabilidad física, Lucina se posiciona como sujeto, si no dominante, sí al menos en situación de igualdad en la relación intersubjetiva.

Tan importante para la comprensión del personaje son las relaciones que establece con otros miembros de su familia, en especial con su madre. Este es un aspecto complejo en la novela, que escapa a los alcances de este trabajo. Sin embargo, hay un fragmento en especial que es pertinente en el contexto del presente análisis:

(Entenderás por qué no te he contado el abandono que mi hermano hizo de mí y el que mis padres hicieron de él y luego de cómo yo también los abandoné a todos ellos, a todos, en busca de alguien con verdadera vocación de sacrificio, alguien ahogado de amor o adoctrinado en la necesidad de amar, alguien con una pasión absurdamente heroica, algún suicida puro y absolutamente incondicional). (83)

Este suicida puro y absolutamente incondicional será Ignacio. Como ya he mencionado, la narrativa engarza dos historias: una se enfoca en Lucina y la inminente ceguera como síntoma asociado con el empeoramiento de su enfermedad crónica; la otra es el relato del aprisionamiento progresivo de Ignacio por parte de Lucina. Dada la estrategia narrativa, gracias a la cual el lector posee acceso inmediato e irrestricto a la subjetividad de la narradora, ésta cuenta abiertamente sus varias tretas para manipular a Ignacio, para ser ella quien lo guíe y lo arrastre aunque él sea el lazarillo.

Abundan los juegos de palabras en la novela en torno al vínculo bien establecido en el pensamiento occidental entre visión, razón y cognición, profundamente enraizado en el lenguaje cotidiano: "Ignacio, abre los ojos, todavía estás a tiempo", le dice Lucina después del encuentro inicial (33)<sup>8</sup>. Y es que, quien ve claramente hacia dónde ir es Lucina. Así, la novela disipa cualquier mito entre la enfermedad o la discapacidad y la victimización, e invita al lector a reevaluar sus preconcepciones y a plantearse una serie de interrogantes. En este caso, y en lo que respecta a la relación entre Lucina y su pareja, nos preguntamos continuamente ¿quién sigue a quién, quién guía, y quién está ciego?<sup>9</sup>

Apoyándose en Roy Schafer, Frank afirma que, en las narrativas del padecimiento, la metáfora frecuentemente establece una línea argumentativa (*The Wounded Storyteller* 57). Una de las metáforas centrales de la novela es el doble significado del título, que alude tanto a la hemorragia vítrea como a la rabia de Lucina, a los "litros de rencor [que tiene] dentro del ojo" (15). Este juego de palabras, que entrelaza cuerpo y emoción del personaje, es ejemplo de una preocupación fundamental

en la novela: el lenguaje, y en particular el lenguaje que nombra la visión, la ceguera, y la enfermedad. El texto emprende así una profunda exploración de las diferentes connotaciones, alcances y matices de la metáfora y el lenguaje figurado en la configuración de estos discursos.

En el nivel más inmediato, esta preocupación es perceptible en las numerosas expresiones coloquiales relacionadas con la visión que se traen al texto. Cito algunos ejemplos (la lista no es de ningún modo exhaustiva): odio ciego (46), tener buen o mal ojo (51, 81), abrir los ojos (33, 181), ojo por ojo (181), el amor “también” es ciego (111). Por un lado, la novela resalta así la ubicuidad de la imaginería visual en el lenguaje, y los lazos entre visión, percepción y cognición a los que me refería arriba, y que normalmente pasan desapercibidos en la comunicación cotidiana. Por otro lado, hay una clara autoconciencia en el texto de las diferentes posibilidades que ofrecería el saltar del nivel metafórico al literal o viceversa: a ello apuntan, por ejemplo, los “litros de rencor” que Lucina dice que tiene dentro del ojo, y la furia con la que tanto ella como Ignacio responden a la expresión casual de Leks, “ya veremos”: “verás tú” (14, 149).

En una segunda lectura, es posible apreciar que el texto en realidad nos prepara desde el principio para la dimensión perturbadora del desenlace. Además del epígrafe, hay que notar las múltiples frases -frecuentemente entre paréntesis, es decir, dirigidas a Ignacio- que en un primer momento parecerían inocentes maneras de hablar, pero que leídas a la luz del final, adquieren una connotación distinta. Cito algunos ejemplos: “Lo veo todo sin verlo, viéndolo desde el recuerdo de haberlo visto a través de tus ojos, Ignacio” (20); “recordé haber pensado cómo sería mirar a través de ojos ajenos” (32); “¿no tendría alguien que echarte una mano, prestarte al menos un ojo? La frase de mi hermano se me clava [...]. Prestarme el ojo, me digo atesorando la imagen todo lo que puedo” (78); “para verla [la película de su operación] cuando pueda ver, con mis propios ojos o con los de Ignacio” (141); “(Quiero arrancarte los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre)” (172); “(mi operación, la mía y quizá un poco también la tuya)” (175).

Es imposible citar todos los ejemplos, pero valgan los mencionados para notar esa veta que se introduce desde el inicio del texto. La novela sugiere, de este modo, la posibilidad de que Lucina no esté utilizando una variedad de metáforas – tan arraigadas en el lenguaje que normalmente pasarían inadvertidas – en sentido figurado, sino literal. Así entiende ella la frase del hermano, que para él no es sino inocente retórica. Cuando afirma que ve desde los ojos de Ignacio, ¿es simplemente una forma de expresar que imagina un recuerdo relatado por él, o lo dice literalmente? ¿Los ojos de Ignacio son también de ella porque Ignacio es su lazarillo -él es, figuradamente, sus ojos-, o de nuevo, es una afirmación literal?

Expresiones como “el amor es ciego”, “ojo por ojo”, o las palabras de la madre dichas en un arranque de emotividad -“hija, si yo pudiera, te daría mis ojos” (157)-, y sobre todo el apelativo “mi Ignacio” que en un inicio pudiera parecer afectuoso, adquieren entonces un sentido estremecedor.

En su reflexión crítica sobre la escritura del sida en Hispanoamérica, Meruane discute algunas de las ideas centrales de Susan Sontag sobre el poderoso rol de las metáforas en la construcción discursiva del imaginario de la enfermedad. Como afirma Meruane, “every illness expressed in language becomes a discursive construction, a powerful cultural artifact, a rhetorical mechanism that can produce adverse social realities” (*Viral Voyages* 10). En este contexto, el deslizamiento entre el nivel literal y el figurado en *Sangre en el ojo* sirve justamente para hacer notar al lector una noción fundamental que señala Sontag: las metáforas no son inofensivas ni neutrales, al aparentemente describir la realidad de la enfermedad, la dotan de significado. Al desplegar ante el lector numerosas instancias que de no ser simples formas de hablar sino formulaciones literales constituirían una realidad escalofriante, el texto de Meruane nos hace leer con cuidado y poner atención a lo que está detrás del lenguaje.

### 3. ¿Cómo leer?

De acuerdo con Ann Jurecic, las narrativas del padecimiento tienden a invitar una respuesta empática o compasiva por parte del lector. *Sangre en el ojo* simultáneamente se nutre de la semejanza formal con este tipo de textos, y subvierte las expectativas del lector para restablecer lo que Jurecic, siguiendo a Ricoeur, llama la hermenéutica de la sospecha (3). Sobre todo, al colocar al lector en el lugar de Ignacio -en aquellas secciones donde el narratario es éste- la novela nos invita a cuestionar cuál es nuestra respuesta ante un relato atravesado por el dolor, pero cuya narradora es vulnerable y atroz en igual medida.

Conviene recordar una vez más que *Sangre en el ojo* no es una memoria sino una novela; sin embargo, como afirma Suzanne Keen, las narrativas en primera persona o focalizadas desde una perspectiva interna son las que más comúnmente despiertan una respuesta emotiva por parte del lector (215, 219). Si David Lodge propone que esto ocurre porque los discursos en primera persona crean una ilusión de cercanía y realidad, un aura cercana al testimonio, Keen argumenta lo contrario:

that paratexts cuing readers to understand a work as fictional unleash [the readers’] emotional responsiveness, in spite of fiction’s historical mimicry of non-fictional, testimonial forms. My research suggests that readers’ perception of a text’s fictionality plays a role in subsequent empathetic response, by releasing readers from the obligations of self-

protection through scepticism and suspicion. (220)

La empatía como objeto de estudio solo ha vuelto a ocupar un lugar significativo en los estudios literarios en años recientes, dado que la crítica a lo largo del siglo XX estableció claramente su desconfianza hacia términos como la 'identificación' del lector con el personaje, y la llamada 'falacia afectiva' como prácticas ingenuas de lectura. Considero, sin embargo, que por la aparente llaneza con que la narradora de *Sangre en el ojo* permite al lector "escrutarle el interior" (como Leks con su "ojo mecánico" [44]); por el hecho de que las narrativas del padecimiento y del dolor apelan a la mortalidad y corporalidad compartidas por el lector; y por el interés evidente en el texto de explorar las potencialidades del lenguaje que utilizamos para articular el sentido de experiencias que nos marcan profundamente, como las de la enfermedad y la discapacidad, la novela misma nos incita a cuestionarnos cómo leerla.

Está claro que Lucina no quiere nuestra compasión. Una muestra de compasión la hace, nos dice, "crepitar de odio" (59). Sin embargo, su relato apela a la dimensión afectiva de la lectura que, por otro lado, como afirma Keen, no tiene por qué estar separada de la cognitiva: "When texts invite readers to feel, they also stimulate readers' thinking" (213). ¿Qué puede la literatura –incluyendo la ficción– decirnos sobre el sufrimiento y la enfermedad como experiencias vividas? ¿Cuáles son las maneras que consideramos éticas, o incluso aceptables, de estar enfermo o de *ser* el enfermo (y hay que notar aquí la diferencia entre la primera expresión y la segunda, que indica un rol que se desempeña)? ¿Qué esperamos de un relato centrado en este tipo de experiencias? Si esperamos, por ejemplo, narradores con los que sea fácil empatizar, ¿cómo reaccionar ante Lucina?

Como todas las narrativas del padecimiento, la historia que se narra en *Sangre en el ojo* parte de la destrucción de un modelo y un ritmo de vida por causa de un cuerpo que de pronto se quiebra. Creando su propio ritmo a partir de la tensión entre la espera y la interrupción constante, y su propia coherencia narrativa a partir de lo que para Lucina es la amenaza a su idea del yo, *Sangre en el ojo* deja al lector con un turbador dilema frente al género literario (¿es posible que lo que leímos pudiera ocurrir?) y a su propia respuesta de cara al texto. En el camino, la novela traza una radiografía de los vínculos posibles entre el amor, el sufrimiento y lo terrible, y entre la identidad, la discapacidad, la vulnerabilidad y el poder. Nos adentra, asimismo, en una reflexión sobre el rol del lenguaje y las narrativas culturales en la articulación de la experiencia de la enfermedad en sus aspectos físicos, psíquicos, éticos y sociales. Como afirma Jurecic, "some realities need to be fictionalized before they can be apprehended" (69); en *Sangre en el ojo*, no leemos una memoria de Lina



Meruane sino una inquietante novela que, como ella misma nos dice, escarba y penetra con la ficción en “todo lo que estaba detrás del evento, y que de pronto era mucho más importante” (Chacón).

### NOTAS

1 Según Anne Hunsaker Hawkins, el apogeo de las narrativas del padecimiento empezó a mediados del siglo XX, quedando establecido el género a finales de ese siglo (2). Ann Jurecic sitúa el auge del género a partir de los años ochenta y noventa, en la explosión editorial de memorias sobre el sida y el cáncer (8-9). Tanto Hawkins como Jurecic se enfocan en el ámbito anglosajón, pero conviene apuntar que, con su estudio sobre las narrativas de sida en la literatura hispanoamericana, Lina Meruane ha sido una autora pionera sobre el tema en el contexto latinoamericano.

2 Arriba me refería a la distinción entre dos Linas: la autora real, y el seudónimo literario de la protagonista. Hay, por supuesto, por lo menos una tercera: la del relato de Clemente Palma, del cual se toma el epígrafe que, a la manera de muchos cuentos de Borges (el escritor ciego no nombrado por Lucina y su directora de tesis [165]), condensa algunos aspectos centrales de la narrativa que le sigue, en este caso introduciendo el aura de lo siniestro con una escena que alude al posible sacrificio de Ignacio.

3 “La idea de fractura, es cierto, recorre todo el texto”, afirma Meruane, ante la observación de Chacón respecto a “los cortes en las frases, [que] suelen angustiar”. Este es un punto sobre el que *Sangre en el ojo* incluye su propio comentario: “Y la frase se quedaba en vilo, incrustada entre los dientes de todos ellos. Nadie decía: esa enfermedad, la tuya. [...] No lo decían pero ahí estaban las verdades colgadas en el hilo de la pausa” (49).

4 Varios autores hablan sobre esta discontinuidad en la identidad del sujeto causada por la enfermedad o la discapacidad. Rimmon-Kennan, por ejemplo, cita una frase de Oliver Sacks “There was a gap – an absolute gap between then and now; and in that gap, into the void, the former ‘I’ had vanished” (Rimmon-Kenan 12).

5 “[F]irst person narratives of illness are the performative re-creation of a self that was in jeopardy due to the effects of illness (both embodied effects and social reactions). People tell illness narratives precisely in order to become the effects of their (performed) stories, and one effect of any autobiographical work is to posit the self that must have been the cause of that work but which the work has served to (re)formulate” (Frank, “Illness and Autobiographical Work” 136).

6 Tanto la imagen del fénix como las narrativas de búsqueda son conceptos que aparecen en varios trabajos de Frank, pero se popularizaron sobre todo a partir de *The Wounded Storyteller*, uno de los estudios más influyentes sobre las narrativas del padecimiento.



7 Mucho más habría que comentar sobre cuestiones de colonización y decolonización al considerar las coordenadas geopolíticas de la novela: Lucina es el 'sur en el norte' frente a las prácticas y discursos médicos hegemónicos, finalmente fallidos. El tema rebasa los límites del presente artículo.

8 Como afirman Kambaskovic and Wolfe citando a Biernoff, "most Indo-European terms for mental activity apparently derive from words for vision and the visible". (65-66). Para un estudio sobre el tema, consultar, entre otros, a Martin Jay (1994).

9 Cito algunas frases para ilustrar la situación: "Supe que me había ido adosando a Ignacio como una hiedra, envolviéndolo y enredándolo con mis tentáculos, succionando de él como una ventosa empecinada en su víctima" (53); "(Mi cartera, la jeringa con la insulina. La olvidaba porque no podía verla, Ignacio, pero la olvidaba también para ponerte a prueba)" (107); "(Qué tendría que hacer para que dejaras de pensar tanto, todo el tiempo)" (118); "Pensé en la miopía de Ignacio detrás de los lentes, ese Ignacio cada vez más mío" (137); "Pero el amor de Ignacio era voluble y elástico, se estiraba sin romperse y lo regresaba a mi lado [...] [Y volvía a] recoger o limpiar e irme despreciando y adorando, entregándose a mis deseos como al vicio, sin poner plazos, Ignacio, ni condiciones" (160-161).

### OBRAS CITADAS

Chacón, Pablo. "Lina Meruane: 'La posición de víctima me parece de muy baja intensidad'". *Clarín. Ñ Revista de Cultura*. 2 abril 2012. Web. 23 marzo 2016.

Frank, Arthur. *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*. 2nd edition. Chicago: U of Chicago Press, 2013.

—. "Illness and Autobiographical Work: Dialogue as Narrative Destabilization". *Qualitative Sociology* 23.1 (2000): 135-156. Web. 23 marzo 2016.

Garden, Rebecca. "Telling Stories about Illness and Disability: The Limits and Lessons of Narrative". *Perspectives in Biology and Medicine* 53.1 (2010): 121-135. Web. 23 marzo 2016.

Hunsaker Hawkins, Anne. *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*. 2nd edition. West Lafayette, IN: Purdue U Press, 1999.

Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, CA: U of California Press, 1994.

Jurecic, Ann. *Illness as Narrative*. Pittsburgh: U of Pittsburgh Press, 2012.

Kambaskovic Danjiela, and Charles T. Wolfe. 'The Senses in Philosophy and Science: From the Nobility of Sight to the Materialism of Touch'. *A Cultural History of the Senses in the Renaissance*. Ed. Herman Roodenburg. London: Bloomsbury, 2014. 107-125.

Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy". *Narrative* 14.3 (2006): 207-236. Web. 23 marzo 2016.

Kleinman, Arthur. *The Illness Narratives. Suffering, Healing and the Human Condition*. New York: Basic Books, 1988.

Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012.

\_\_\_\_\_. *Viral Voyages: Tracing AIDS in Latin America*. Trans. Andrea Rosenberg. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014.

Rimmon-Kenan, Shlomith. "The Story of 'I': Illness and Narrative Identity". *Narrative* 10.1 (2002): 9-27. Web. 23 marzo 2016.

Ospina, Elvira (entrevistadora). "Lina Meruane en *Tiempo de Leer* desde la III FIL Trujillo". Cámara Peruana del Libro. Online videoclip. YouTube. 18 marzo 2014. Web. 23 marzo 2016.

Rivera Garza, Cristina. *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México 1910-1930*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. London: Penguin, 2002.

Vickers, Neil and Brian Hurwitz. "Illness Narrative as Life-Writing". *Centre for the Humanities and Health*, King's College London. Web. 23 Marzo 2016.

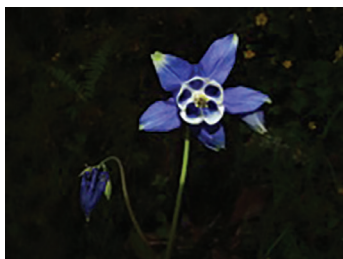
Woods, Angela. "Beyond the Wounded Storyteller: Rethinking Illness, Narrative and Embodied Self-Experience". *Health, Illness and Disease: Philosophical Essays*. Eds. Havi Carel and Rachel Cooper. Newcastle: Acumen, 2012. 113-128.

## NOTAS

## VINO DE RIBADAVIA: EL PRIMER VINO DE AMÉRICA

**Ángel Gómez Moreno**  
Universidad Complutense de Madrid

Ribadavia es una localidad de la provincia de Orense (Comunidad de Galicia, España) que goza de merecida fama por un sinfín de razones, entre ellas sus fiestas medievales. Su comarca deslumbra por la belleza de sus paisajes naturales, con bosques de castaño y roble, que alternan con huertos, viñedos y jardines; por su rico patrimonio histórico, con poblados celtas, ciudades romanas y una Edad Media que se diría omnipresente (con su barrio judío y su fiesta medieval en el mes de agosto); y, en último término, por el altísimo nivel de su gastronomía, fruto de una cultura milenaria en la que el vino desempeña un papel primordial.



La elegante aguileña (*Aquilegia vulgaris*) en un bosque de Ribadavia.

En la Ribera del Miño y en la de su afluente, el Avia, allí donde las viñas alternan con las termas y sus beneficiosas aguas, se hacen vinos de la mejor calidad, y además desde tiempos inmemoriales. Aunque la historia de los vinos de Ribadavia permite prospecciones mucho más profundas en el tiempo (por ejemplo, Alfonso X, en una de sus *Cantigas*

de santa Maria, acabadas en 1284, dice: “Assi com’eu beveria boo vino d’Ourense”, ‘Así como yo bebería buen vino de Orense’), aquí nos interesaremos por un momento muy concreto, que nos lleva hasta las postrimerías del siglo XV o, lo que es lo mismo, al tránsito de la Edad Media a la Era Moderna. Estemos preparados, pues los sucesos de que daré cuenta nos llevan hasta el Nuevo Mundo, recién descubierto por Cristóbal Colón; de hecho, él y sus hombres son protagonistas de los sucesos de que aquí damos cuenta.

Por esos años, el vino blanco de Ribadavia era conocido y apreciado en toda España, como lo demuestra el *De Hispaniae laudibus* (ca. 1497) de Lucio Marineo Sículo, un humanista italiano que vino a enseñar latinidad a los hijos de la alta nobleza. Años más tarde, Marineo incorporó esa referencia al *De rebus Hispaniae memorabilibus* (1530), cuya versión castellana, *De las cosas memorables de España* (también de 1530), dice lo siguiente (en concreto, en el capítulo “De las mieses y vino de España”, folio III recto): “Y también en Ribadavia, que es en Galizia, blanco muy famoso”.



Lucio Marineo Sículo, *De las cosas memorables de España* (1530).

ciudad de Larragona y la comarca vinosa muy famosa por el vino  
Y tambien en Ribadavia que es en Galizia blanco muy famoso:  
situado en un lugar que se dice Canario y cerca de Toledo en m

*Ibidem*, detalle.

Para el episodio que nos interesa, hemos de retrotraernos hasta 1500, año en que el comendador Fernando de Bobadilla hizo una pesquisa en torno a la gestión de Cristóbal Colón como virrey y gobernador de las Indias. Al incoar este proceso, los Reyes Católicos pretendían averiguar

qué había de cierto en las noticias que habían llegado a su corte, que hablaban de verdaderas atrocidades. Si se confirmaba este extremo, Bobadilla contaba con autoridad suficiente para destituir a Colón y mandarlo preso a España, como finalmente ocurrió. En su extenso pliego de cargos, donde se retrata a un almirante cruel y codicioso, llama la atención el testimonio de Juan de Salaya, de quien se hace constar que no es un afectado sino que habla por uno de los damnificados, que no puede informar sobre su triste caso porque ha fallecido. Interrogado sobre los abusos cometidos por Colón, Salaya dio una información preciosa para el caso que nos ocupa. El secretario que levantaba acta lo resume del modo que sigue:

[Que un clérigo gallego murió e que no le dieron de una pipa o dos de vino que le fueron tomadas.] Yten, dize que a un clérigo gallego le fue tomada una pipa o dos de vino de Ribadavia, e que estando enfermo pidió una arroba o dos de vino porque la raçón que le davan hera poco para su dolencia, e no ge lo quisieron dar, e lo vio morir e demandar el dicho vino.

Conviene apostillar que, de acuerdo con lo estipulado por las *Reales Ordenanzas* de 1562, la capacidad de cada pipa era de ciento veinte azumbres o, lo que es lo mismo, unos doscientos cuarenta litros; sin embargo, antes y después de esa fecha, se usó otra pipa que doblaba la carga y andaba por los cuatrocientos ochenta litros; por su parte, la arroba de vino tenía ocho azumbres o dieciséis litros.

Mucho, por lo tanto, debía de gustarle el vino, particularmente el de su tierra, a ese clérigo gallego de nombre desconocido; mucho también había de confiar en su capacidad para restituir la salud perdida, por aportar energía al cuerpo, por reconfortar el ánimo (de ahí la máxima latina *Bonum vinum laetificat cor hominis*, ‘El buen vino alegra el corazón del hombre’) y, en el caso concreto del vino de Ribadavia, por ser propiamente medicinal. A ese respecto, basta leer a Luis Lobera de Ávila en su *Banquete de nobles caballeros* (1530), concretamente en el capítulo XI, que titula “De los vinos y de los daños y utilidades de ellos y sus complexiones”:

Los vinos blancos de Ribadavia, de Yepes, de Madrigal, de Simancas, Medina del Campo, Valladolid, Villafranca, Monviedro, Orense y de Martos y Ciudad Real, no siendo adobados, son medicinales.

En el pleito contra Colón, sobre todo pesaron las acusaciones, muchas y muy graves, vertidas por sus propios hombres. De un día para otro, fue destituido de sus cargos como gobernador y virrey, fue encadenado y enviado a España para rendir cuentas ante los mismísimos Reyes

Católicos. Éstos, apiadados de su caída en desgracia (y añadiremos que, años después, a Bobadilla le ocurrió exactamente lo mismo), decidieron dejarlo libre. De todo ello nos da cuenta el legajo 13 de la sección de *Incorporado juro* del Archivo General de Simancas, que contiene una copia o traslado que, por razones internas, podemos fechar entre 1504 y 1506. El hallazgo de este documento se debe a Isabel Aguirre, archivera facultativa, que ha editado la probanza tras superar las dificultades paleográficas de una enrevesada letra cortesana con rasgos de procesal (véase Consuelo Varela, *La caída de Cristóbal Colón. El juicio de Bobadilla*. Edición y transcripción de Isabel Aguirre, Madrid: Marcial Pons Historia, 2006).

Este documento es de particular importancia porque retrata a un Colón que nada tiene que ver con la imagen que de él fueron forjando los historiadores. Frente al prohombre noble y magnánimo, respetado y admirado, a que se refieren algunos contemporáneos, la pesquisa de Bobadilla es simplemente demoledora. Tras analizar la totalidad del proceso, la figura de Colón queda muy mal parada, no así la de unos Reyes Católicos justicieros y magnánimos. Entre los alegatos que fue agavillando el funcionario real, se entremezclan muchas noticias curiosas, como la relativa al religioso gallego que pretendía mejorar su estado de salud, e incluso sanar por completo, si se le daba a beber el vino traído desde su lejana tierra. Aunque sólo sea por un instante, merece la pena prestar atención a este dato.

Para los amantes del vino y su historia, la pesquisa de Bobadilla reviste enorme interés, pues contiene la primera referencia concreta al vino consumido en el Nuevo Mundo. Se trata propiamente de vino, no de la bebida de bajísima calidad que, bajo el mismo nombre, se repartía entre la marinería para que sobrellevase mejor las largas singladuras en la Mar Océana. Tan tristes caldos gozaban del aprecio generalizado de la tripulación por fortalecer el cuerpo y el ánimo y porque, a diferencia del agua, que se pudría durante la travesía, eran mucho más estables y, por ende, saludables, aunque sólo fuese porque las ratas ni siquiera se acercaban a las bebidas alcohólicas. El vino de Ribadavia, justamente famoso, nada tenía que ver con ese brebaje –más que nada, puro aceto– o con otros vinos de potabilidad dudosa. El buen estado de la vid y de su fruto lo aseguraba la mano experta del campesino ribadaviense, que también se ocupaba del resto del proceso: de la extracción del mosto, su fermentación y su evolución hasta conseguir el vino deseado.

Para Ribadavia, volcada ayer, hoy y siempre en el cultivo de la vid y la producción de vinos de calidad, que su vino sea el primero de que hay mención en América es motivo de orgullo. El precioso documento del Archivo General de Simancas (fortaleza en que se custodiaban los documentos estatal desde tiempos de Carlos I de España) confirma que ese



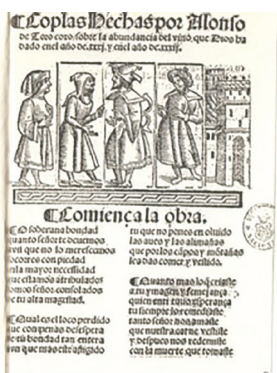
vino era de Ribadavia, esto es, vino de Ribeiro o, lisa y llanamente, ribeiro.



Pesquisa de Bobadilla, legajo 13, *Incorporado juros*, Archivo General de Simancas, f. 2r.

Pronto, el inspirado poeta Alonso de Toro, más conocido por el apodo de “El Cojo”, elogiará el vino de la zona, aunque esta vez no se olvida tampoco del exquisito tinto de Ribadavia. De este modo se expresa el de Toro en sus *Coplas sobre la abundancia del vino que Dios ha dado en el año de 1531 y 1532*:

Caparica en Portugal,  
y en Orense y Ribadavia,  
tanto vino dan como agua,  
tinto y blanco angelical.



*Coplas hechas por Alonso de Toro, Coxo, sobre la abundancia del vino que Dios ha dado en el año de XXXI y en el año de XXXII*. Biblioteca Nacional, R-3667, fol. 1r.

En el siglo XVII, el teatro recordará la bondad extrema del vino de Ribadavia, como en *Quien más no puede* (1616), de Lope de Vega, o en *Antona García* (1636) y *La romera de Santiago* (1622), de Tirso de Molina. La fama del vino de Ribadavia no sólo refleja la memoria de un pasado sino también, y es lo que de verás importa, un esplendoroso presente que lo ha sido sin altibajos ni interrupciones desde el Medievo hasta hoy mismo. Quien no ha bebido el vino blanco de Ribadavia anda falto de una lección de historia que interesa, al mismo tiempo, a Galicia y España, a Europa y América; además, se pierde una gratísima experiencia. ¿Queda algo por añadir?

Esta pregunta lleva a otra que acaso ya se han hecho: ¿qué habría ocurrido si el clérigo gallego hubiese tenido acceso a su querido vino de Ribadavia? A pesar de sus propiedades curativas, no es del todo seguro que hubiese recuperado la salud; en cambio, no cabe duda de que, de haberlo bebido, habría soportado sus fatigas con mejor ánimo. Nos consta que Colón no lo permitió, aunque nunca sabremos por qué tomó esa decisión: ¿lo hizo movido por la crueldad que le achacan algunos denunciantes o más bien por la avaricia a que se refieren casi todos ellos? Tengamos en cuenta que esas dos pipas de buen vino, transportadas desde Galicia a América, valían su precio en oro. Cabe, no obstante, una tercera posibilidad, y a decir verdad mucho más atractiva que las señaladas: la de que Colón había cogido tal afición al blanco de Ribadavia que de ninguna manera estaba dispuesto a devolvérselo a su legítimo propietario.

Un abrazo para todos los amigos del vino de Ribadavia, vino de Ribeiro o ribeiro.



El autor de estas líneas y su esposa en una cena medieval en las Bodegas de Vitivinícolas del Ribeiro (Ribadavia), en noviembre de 2011.

## EL TRAZO DEL YO

**Guillermo Basutil**

En Finlandia el amor no es un sentimiento a mano en ninguna carta. Nadie sentirá entre los dedos cómo la mente dibuja el cuerpo de la palabra. El trazo que la mantiene erguida o inclinada en la pronunciación visual de los labios. El Instituto Nacional de Educación ha decidido que la caligrafía ya no formará parte del currículum escolar a partir del curso 2016-2017. En los cinco grados de temperatura del papel en blanco los niños no volverán a patinar sobre hielo el lenguaje. Los modernos expertos en pedagogía afirman que la caligrafía está obsoleta. Defienden la rapidez, la mejor imagen -perfectamente alineada en formación de la pantalla electrónica-, la mayor comprensión de la escritura ejercitada en el uso eficiente del teclado. La escritura mecanografiada y la letra palo frente a la cursiva ligada con la que japoneses y árabes dibujaban las caricias de las palabras. La burocracia calvinista contra la poesía *copperplate*, carolingia o itálica.

La decisión de este país, con una educación notable alto en los anuales informes Pisa, provocará un efecto onda. Desde el siglo pasado ocupamos el Tiempo de la copia. Incluso elevada al cubo, ahora que pueden adquirirse impresoras en 3D. La globalización es lo que tiene. Pronto las mentes preclaras de nuestra política deseducativa estudiarán la imposición de la medida. De momento la escritura está en batalla. La tradición contra el cambio. La identidad digital o la identidad analógica. Igual que si cada término fuese un bando equidistante y excluyente. Desde la disputa del paraíso primitivo entre neardentales y sapiens, cada vez con más cruces y sombras, las sociedades parecen condenadas a enfrentarse en tribus sin aceptar convivencias enriquecedoras. Está

ocurriendo con el juicio de Dios a la caligrafía.

Por un lado están los que argumentan que la psicomotricidad puede entrenarse de mil maneras, que los nuevos soportes homologan igualdades, facilitan refinar el texto, editar la información y erradican traumas psicológicos causados por la tendencia a corregir la caligrafía zurda y la mala letra. De otra parte, estudios de neuroimagen evidencian que el cerebro se activa más cuando se escribe que cuando se teclea. En el primer caso se crea una representación interna de las letras que involucra la integración de las áreas visuales y motoras del cerebro provocando que se piense más lo que se está diciendo a través de lo que se escribe. El director de la Unidad de Evaluación Neuropsicológica del Instituto de Orientación Psicológica de Madrid, afirma que la escritura manual personal de cada uno ayuda a articular el pensamiento y la forma de expresar su carácter y su estado de ánimo. Es la parte emocional del cerebro. Igualmente hace hincapié en que los caracteres que los niños se esfuerzan en poner por escrito les ayuda después a reconocer mejor los signos que leen. Una cuestión fundamental para el aumento de la comprensión lectora. Por el contrario, cuando los niños se limitan a teclear están representando en su cerebro un mapa del teclado.

No faltan voces a favor de la evolución tecnológica que ha propiciado que la información esté en un bolsillo, guardada en el *iPhone*, sin que importe si recordamos o no un número de teléfono. También esgrimen que la fragmentación y la abreviatura del lenguaje han modificado la estructura lineal del hipertexto en una estructura arbórea. Y añaden la importancia de la enseñanza de textos electrónicos que integren una serie de símbolos y múltiples formatos multimedia, que incluyen iconos, símbolos animados, fotografías, caricaturas, publicidad, audio, videoclips, ambientes de realidad virtual, y nuevas formas de presentar la información con combinaciones no tradicionales en cuanto al tamaño y el color del tipo de letra.

En 1622 Camilo de Baldo, profesor de Filosofía de la Universidad de Bolonia, editó *Tratado de cómo a través de una carta se conoce la naturaleza y cualidades del escritor*, la primera obra sobre la grafología. ¿Si se elimina la educación en la buena letra, se declarará también inservible esta disciplina?, ¿no volverá a utilizarse en los juicios como peritaje forense, ni en las empresas como evaluación de la actitud? El tamaño de la letra, la inclinación, el espacio, el óvalo y el pie de la g y las cruces de la t no descubrirán ya si somos tímidos o extrovertidos, prácticos o aventureros. Si le conferimos más importancia a la libertad que a lo colectivo, si somos creativos o proclives a la agresividad, cómo es nuestra sexualidad, y si el punto sobre las íes es señal de inseguridad, idealismo o ambición. La lectura del trazo del yo dejará de ser un arma de seducción.

Hace tiempo que mucha gente ha dejado de escribir a mano y se le

nota demasiado. No piensan por sí solos. Dependen de Qwerty. Lo fían todo a una escritura fría, automática, pulcra en hechura, en su armonía y en su hermetismo gráfico. Incluso en la dirección de una carta postal. Sólo a veces la firma es manual. Un garabato ilegible. Sin halo, sin una elegante imperfección, la identidad cualquiera la puede suplantar. La escritura digital es una máscara del yo. No estoy en contra de las innovaciones pero seguiré escribiendo a mano. Me gusta sentir el peso de las letras, vestir las, desnudar las, colocarlas en equilibrio, volcarlas al viento. Abrirlas en su dibujo para que me dejen asomarme en su interior. Escribo a mano para hablar conmigo mismo. Y porque me gusta sentir cómo mis dedos desenvuelven las palabras y las bailan por su nombre y su cintura.

Es una pena que los niños finlandeses no aprendan el arte de la caligrafía y su belleza. Qué mudos se quedarán los lápices.

## PAISAJES QUE FLUYEN: TEORÍA, ESCRITURA, VIDA

**Patricia Martínez García**

Universidad Autónoma de Madrid

En los dos últimos años, con motivo de la celebración de su centenario, Roland Barthes ha sido objeto de abundantes manifestaciones admirativas y conmemorativas de diversa índole, entre las que se cuentan, además de la publicación de nuevas agrupaciones de artículos o de transcripciones de sus notas y de sus clases o de la reedición de sus obras completas realizada por Eric Marty, la aparición de numerosos estudios sobre su filosofía, su estética y su moral. De entre ellos, destacaremos la cuidadosa edición que, bajo la égida de Julio Ortega, nos ofrece la Serie Monografías Trasatlánticas del libro que Ottmar Ette publicó en 2013, *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*. (Paderborn: Konstanz University), ahora traducido al español con el título *Roland Barthes. Paisajes de la Teoría*.

Valga recordar que Ottmar Ette, catedrático de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam, es autor de una obra crítica y teórica que le ha valido numerosos premios y reconocimientos de diversas instituciones, entre otros el Premio Heinz Maijer-Leibnitz (1987), el Premio a la Tesis doctoral sobre José Martí (1991), el Premio Hugo Friedrich y Erick Köhler por su biografía intelectual de Roland Barthes (2001), o el de la Escuela de Altos estudios de la Universidad Autónoma de México (2014). El profesor Ette es asimismo miembro de la Academia Europea (2010), Caballero de las Palmas académicas de Francia (2012) y Miembro de la Academia de Ciencias y Humanidades de Berlin- Brandenburgo (2013).

Sus investigaciones, que han dado lugar a un prolífico acervo de publicaciones en forma de antologías, ediciones críticas, artículos, ensayos y libros, dibujan diversos paisajes -utilizando el término del propio

Ottmar Ette- entrelazados o conectados entre sí que, desplazando los puntos de vista habituales, renuevan de manera decisiva el panorama de los estudios literarios y culturales.

Un primer paisaje es el que despliega el estudio de las poéticas del movimiento en las literaturas de viaje, que, desde la temprana frecuentación de la obra y del pensamiento de Humboldt, abren nuevas perspectivas de comprensión de cuestiones tan cruciales como las relaciones entre la regionalidad y los procesos de la globalización acelerada. Un segundo paisaje lo configuran los estudios transareales – TransArea Studies- que discurren por las literaturas de las áreas hispanohablantes y francófonas de dentro y fuera de Europa, confiriendo un impulso nuevo a las nociones de interculturalidad o de transdisciplinariedad y multiplicando sus potenciales campos y ejes de intervención. Un tercer paisaje viene a definirse por la sustancial reflexión promovida por Ottmar Ette acerca de las ciencias literarias consideradas como ciencias de la vida, desde la publicación en 2007 de un manifiesto programático de extraordinario impacto, *La filología como ciencia de la vida*, traducido al español y publicado en 2015 por la Universidad Iberoamericana, que reivindica el lugar central que han de ocupar la literatura y la filología en el sistema total de las ciencias, en tanto que medio de acumulación interactivo y transformador del saber sobre el vivir, que preserva y pone a disposición de otras disciplinas y del conjunto de la sociedad un proceso milenario de producción de sentido acerca de la vida contenido en la literaturas del mundo.

En el libro *Roland Barthes. Paisajes de la teoría* (Serie Monografías Transatlánticas, Madrid, 2016) la impronta de Ottmar Ette se reconoce, de entrada, en la decisión de aproximar el pensamiento teórico del semiólogo francés desde la noción de paisaje, tal y como viene determinada por el autor en éste y otros trabajos. De la lectura de los paisajes que dibujan literariamente los textos de Barthes se infiere la teoría, que a su vez la escritura crítica de Ottmar Ette despliega y configura como un paisaje, o más bien diversos paisajes.

Es conveniente precisar que la noción de paisaje, tal y como es entendida por Ottmar Ette, en tanto que modelo de aproximación a los textos, va más allá de la simple espacialización estructuradora y estática de su diseño y de sus componentes, y, reformulando las teorizaciones clásicas a la vez que completando las más recientes, viene a configurarse substancialmente en tanto que “paisaje de movimientos y en movimiento”, según distintas “vectorizaciones”, siempre dinamizado por una conectividad múltiple y variable, en la que permea el teorema de Humboldt, uno de los fundadores de la geografía moderna, como lo recuerda el propio Ette.



Así, en cierta medida, podría decirse que este modelo de paisaje se concibe como un espacio “*non strié*” – por utilizar el término de Gilles Deleuze -, es decir, como un espacio que no está rigurosamente delimitado por referencias y trayectos predeterminados que siguen las prescripciones de una lógica exclusiva - como puede ser el caso del discurso asertivo de la ciencia o de la filosofía (clásica)-, sino que se define dinámicamente en función del trayecto que realizan los usuarios-lectores, según múltiples líneas de asociación o de causalidad, que dan lugar al placer de la improvisación y del descubrimiento.

La ruta explicativa que dispone Ottmar Ette nos invita a transitar de un texto a otro, trazando correlaciones, dibujando diagramas móviles que interrelacionan en una conectividad múltiple y “polilógica” los movimientos y los conceptos fundamentales del pensamiento de Barthes y, sin seguir el devenir lineal de ese pensamiento en el despliegue temporal de sus distintas secuencias o fases, nos ofrece a la postre una luminosa comprensión de todo el conjunto, dibujado de manera precisa y elegante por el bello discurso crítico de nuestro autor.

En la sinuosa lectura que nos ofrece Ette, paisaje y teoría interaccionan de diversos modos. Sin pretender reseñarlos escrupulosamente todos, me gustaría incidir en algunos de ellos. O al menos indicar algún posible itinerario de lectura de este libro, de entre los muchos que ofrece.

En primer lugar, está el modo en que el paisaje deviene en metáfora de la teoría, prefigurando de manera metafórica o alegórica los gestos, los movimientos y los nudos de una epistemología y de una hermenéutica. En segundo lugar, está el paisaje como metáfora de la vida, por cuanto la teoría, en Barthes - y también en Ottmar Ette, digámoslo de paso-, se presenta siempre como saber acerca del vivir, como proposición de sentido acerca de la vida. Y, en tercer lugar, como no podía ser de otro modo, el paisaje se nos ofrece también como metáfora de la escritura, en tanto que textualización del mundo que, por medio de ella, se da a leer como paisaje.

Teoría, vida, escritura quedan así imbricadas en un juego de metáforas reversibles, en el seno de ese espacio de intersecciones móviles que es el paisaje.

En relación al primer aspecto, el de la figuración paisajística como metáfora de la teoría, resultan sumamente reveladoras las lecturas que nos propone Ette de algunos de los primeros textos de Barthes, publicados antes del advenimiento oficial de la *Nouvelle Critique*, que, como en una suerte de arqueología de la escritura y del pensamiento barthesiano, se nos presentan como textos anticipadores que esbozan prospectivamente los futuros horizontes de la teoría. Con innegable maestría, Ottmar Ette nos da a leer textos descriptivos de paisajes, que son propiamente literarios - aparentemente no teóricos -, como textos que inscriben de

manera autorreflexiva y metaliteraria los principios y los movimientos incipientes de la futura teoría del texto, demostrando por ende que no solo es posible leer la teoría como paisaje, sino también que la metáfora paisaje-teoría está implicada en la propia escritura de Barthes.

Así, el magnífico análisis que abre el libro del artículo que Barthes publicó en *Paris-Match* en 1955, con motivo de la “catastrófica” inundación de París, titulado “París no se ha inundado”, nos hace ver en el paisaje sumergido de la ciudad apenas reconocible - como se puede apreciar en las fotografías reproducidas en el libro -, un paisaje metafórico de la necesaria disolución, por parte de la teoría, de lo anteriormente establecido, ordenado, cuadriculado, estancado, para que fluya de nuevo. La percepción inesperada de ese espacio transformado, de esa topografía desanclada, literalmente desterritorializada, sugiere el extrañamiento necesario que da lugar a una nueva mirada y a un nuevo pensamiento. Desde esa festiva “euforia del reconstruir” (p. 74) que provoca, la inundación presagia la necesaria renovación, la reconfiguración requerida, utópicamente deseada, de las formas y de los órdenes tradicionales, “como si hiciera abdicar delicadamente al viejo poder” (p. 54). Se diría también que este paisaje prefigura muy exactamente lo que Barthes hará, unos años más tarde, con el gran monumento intocable del clasicismo francés en *Sur Racine*, trastocando de manera irreversible la concepción reinante impuesta por la vieja crítica institucional.

El segundo trayecto de lectura nos lleva a considerar el paisaje como metáfora de la vida. Visitados de la mano de Ottmar Ette, los paisajes barthesianos encarnan y escenifican formas, pautas y modos de vida, plasman en imágenes los movimientos del pensar, del escribir, del imaginar. Del sentir en el sentido sensorial y emocional.

Así, por ejemplo, la iluminadora lectura que nos propone Ottmar Ette de la descripción del paisaje de París que ejecuta el semiólogo en “La tour Eiffel” (1964) nos da a leer, en los signos de la vida urbana parisina, los signos de la vida en general y los signos de su propia teoría. Este “iconotexto”, acompañado de las fotografías de André Martin reproducidas en el libro, dispone una relación recíproca entre la vida de la ciudad y la vida del pensamiento, dinamizados por leyes comunes que afectan tanto al cuerpo urbano de París como al cuerpo de la teoría, que pronto irradiará desde ese mismo lugar hacia afuera: los tres ejes vitales del *plaisir*, del *commerce* y del *savoir* (p. 132). Principios que reactualizan la antigua lección balzaciana acerca de la economía de las pasiones, desvelada en *La Peau de chagrin* (*vouloir, pouvoir, savoir*), y que, como constata Ette, a su vez constituirán el fundamento epistemológico de toda la obra barthesiana. Se demuestra así cabalmente que los principios rectores de la epistemología estarían inscritos en la vida misma; que la teoría en Barthes es siempre acerca de la vida, por cuanto el sentido que

busca comprender el semiólogo es el que se cifra en los signos de la vida urbana, en los mitos de la cultura cotidiana. Es así como los paisajes de la teoría devienen en paisajes de la vida.

Le lectura de Ottmar Ette tiene la virtud de resaltar un aspecto a menudo olvidado por los estudiosos de Barthes: más allá de su inscripción en determinados paradigmas del pensamiento (marxismo, estructuralismo, *Nouvelle critique*, postestructuralismo, etc.), la teoría, tal y como la entiende el crítico francés, se orienta siempre hacia la comprensión de la vida. En ella, literatura y ciencia literaria se proyectan como potenciales ciencias de la vida, porque es precisamente a través y por medio de la literatura como vida y teoría se conectan en una relación de circularidad dialógica: lo teórico se presenta como saber literario de la vivencia, y la vivencia literaria del texto esclarece y enriquece la vida.

Ottmar Ette le reconoce a Barthes el mérito de haber insertado la literatura y la ciencia literaria en el corazón de la teoría de la cultura, de haber reclamado para los estudios filológicos un lugar central dentro del sistema de las ciencias, en tanto que campos de saber medulares y en ningún modo auxiliares o secundarios, que pueden establecer un diálogo fructífero y necesario con las ciencias naturales (biológicas), que se han apropiado del concepto de vida en tanto que *bíos* y que sin embargo descansan sobre una ignorancia ontológica de lo que es la vida.

Es esta una posición estratégica que Ottmar Ette viene defendiendo desde hace un tiempo, retomando por cuenta propia la pregunta ya clásica que Barthes se hacía en el prefacio de *Rancé*: “À quoi sert la littérature?”. Pregunta a la que, como ha señalado Ottmar Ette, sin duda se hace apremiante ofrecer una respuesta, en un contexto en el que los estudios y la investigación en humanidades experimentan un receso de legitimidad y de estimación pública frente a los saberes meramente prácticos, aplicativos, técnicos y tecnológicos, tras la quiebra de lo que Antoine Compagnon ha llamado “el modelo filológico del siglo XX”.

Y llegamos al tercer eje, el que nos invita a contemplar el paisaje como metáfora de la escritura. Del mismo modo que los paisajes descritos reproducen y prefiguran las estructuras de comprensión de la vida que despliega la teoría, la escritura ensayística de Barthes vendría a mimetizar, en su práctica discursiva, las composiciones y coreografías de los paisajes que describe.

La lectura de Ottmar Ette, tan rigurosa como creativa, nos descubre el modo en que la escritura barthesiana adquiere concreción plástica modelizando las composiciones móviles, invertibles y “polilógicas” del paisaje que se aviene a representar. Así, su refinado análisis de los diez microrrelatos de viajes que componen “En Grecia” (1944), pone de manifiesto el modo en que la figuración textual de la insularidad domina no solo la representación del paisaje, sino también la práctica

de la escritura, que viene a reproducir la lógica multidireccional y deslocalizada de esos paisajes, asumiendo su conformación fragmentaria, dispersa, excéntrica, insular. Adquiere así concreción textual el motivo paisajístico del fragmento, tan emblemático del modo de pensar y de escribir de Barthes, que no resulta de romper una unidad, sino del proceso de liberación y diseminación de sentidos, que lejos de ensamblarse para formar un todo, forman un entramado abierto a múltiples recorridos. Y al mismo tiempo, este análisis nos hace ver cómo la escritura de Barthes inscribe en su corporalidad el deseo de cambiar el discurso continental, de desmontar los mecanismos de asimilación y posesión de lo otro para reducirlo a lo mismo. La escritura deviene así ejercicio de respeto a la singularidad de lo otro, que lejos de intentar anular su diferencia, hace efectiva la desposesión del sentido autoritario que conduce al lector occidental a la apropiación de lo “extranjero” para convertirlo en mero consumo de lo “exótico comercializable” (p. 186). No se le escapa a Ette que, en su quehacer discursivo, estos textos prefiguran algunos principios que serán esenciales en las teorías venideras y más tarde enunciará cabalmente la crítica de la cultura. Así, por ejemplo, la imposibilidad de pensar el nuevo orden cultural en función de oposiciones binarias autoexcluyentes, como el modelo centro-periferia, ya está implícitamente contenida en la escritura de estos textos anticipadores tal y como nos los da a leer Ottmar Ette.

“El texto hace lo que dice” (p. 242), como bien señala Ottmar Ette, no solo despliega una teoría del texto, sino que, mediante una escritura performativa, la pone en obra, la convierte a su vez en texto. El desajuste, la ruptura, el intersticio, son lugares y accidentes de la teoría que se conforma en y como escritura, textura, creando entramados que no se pueden pensar sino progresivamente, después de pasar por cada uno de sus nudos. Un pensar que se produce y se propaga dispersando sentidos que viajan y se reagrupan en forma de significancia. Esto explica las resistencias del texto barthesiano al resumen, una característica que lo acerca al texto poético.

La escritura poetizada deviene así en escritura literaria de la teoría, vitalmente asentada en lo sensible y en lo sensual “puesto que el texto adquiere sentido sólo si conmueve a nuestros sentidos” (p. 248). Así entendida, la teoría es una forma de mirar, en una intersección de lo sensitivo y de lo intelectual, de organizar como paisaje lo que se ve: desanclando los antiguos puntos de vista únicos y totalizadores, deslocalizando las perspectivas tradicionales, para poner en juego puntos de observación móviles e intercambiables, que transforman nuestras formas de ver, de mirar las cosas y redibujan nuestros paisajes conceptuales y vitales.

De este modo, las tres fases que, según exponía el propio Barthes en *La aventura semiológica* (1974), secuencian su escritura y su pensamiento, son asociadas por Ottmar Ette a las distintas formas de mirar, a los “distintos de ejes de vinculación visual con el objeto de estudio”: *emmerveillement* (“mirada del asombro y del deslumbramiento”), *science* (“mirada de la ciencia y de la cienticidad”) y *texte* (“mirada de la textualidad”), que, superponiéndose e imbricándose mutuamente en un proceso de transferencia integradora, “buscan conscientemente consensuar en una perspectiva central los ejes visuales del *vouloir, pouvoir et savoir*” (p. 226).

Pero más allá de estas secuencias retrospectivamente establecidas por el propio Barthes, Ottmar Ette viene a identificar una última mirada en *La chambre Claire*, el libro que analiza la fotografía a través de una lectura afectiva, “construido como un ojo, como una retina: en torno al punto ciego de la ausente fotografía de la madre” (p. 238). Esa mirada liminar que Ette define como “tanteante” porque que busca “a tientas” lo que no puede verse, esboza un último paisaje teórico de Barthes caracterizado por lo “invisible”, que persigue la visibilización de lo no visible en la fotografía, la presencia de la ausente - la madre desaparecida -. Es la mirada ciega que no puede ver, pero sabe “presentizar” en la escritura literaria lo que ya no está, y arrancarlo así literalmente del olvido. Bien podremos pensar que esta última mirada surgida de la teoría es acaso la que habría presidido la novela, sin duda de vocación proustiana, esbozada en los folios que –con el título de *Vita nova*– Barthes tenía entre manos antes de su muerte: mirada *lazareenne* del arte, de la literatura, que devuelve la vida y hace visible – legible - lo que ya no lo está.

“Ningún objeto muere en la mesa de disección de Barthes” – escribe Ottmar Ette (p. 228). Lo mismo hemos de decir del modo en que nuestro amigo lee y nos da a leer los paisajes de Roland Barthes. Distinguiéndose de la glosa que, en su afán de sistematización, infatigablemente acompaña desde hace años la lectura de los textos de Barthes, Ottmar Ette no exhuma una obra y un pensamiento monumentales, sino que los revivifica, los pone de nuevo en movimiento, en circulación, haciendo así ostensible su indefinida potencia de expansión, de irradiación, de inspiración. Precisamente, uno de los rasgos que, según el crítico francés, decide sobre la excelencia de una obra es su capacidad de generar en el lector una práctica productiva, de llevarle a escribir su propio texto. Respondiendo a esa llamada al crecimiento – y no a la simple repetición -, la escritura de Ottmar Ette, a la vez crítica y creativa, dibuja, en sus accidentes más recónditos, pero también con todas sus líneas de fuga, una panorámica multiperspectivística de ese paisaje teórico y literario que, lejos de quedar petrificado en conceptos o categorías estancas y estancadas, fluye libremente como una realidad orgánica, viva e inagotable, que incesantemente sugiere nuevas configuraciones, se abre

a nuevos itinerarios de lectura, a nuevos horizontes de sentido.

Ottmar Ette, *Roland Barthes. Paisajes de la teoría*.



Patricia Martínez García, Ottmar Ette, y Julio Ortega, en la presentación del nuevo libro de Ette, *Pasajes de Roland Barthes*, en la Casa de América de Madrid, el 12 de diciembre de 2016.

## EL ESTADO DE SITIO

**Helena Arellano Mayz**

«Cuando los hombres tienen miedo, es por ellos mismos, pero su odio es por los demás», dice la Peste en el tercer acto de *El Estado de Sitio*, de Albert Camus. Con esta cita se anuncia en *Le Journal du Théâtre de la Ville* la próxima presentación de la obra: *L'État de siège*, este próximo mes de marzo en París. No conocía la pieza y decidí leerla. Aprendí que tras el éxito de la novela *La Peste*, publicada en 1947, Jean-Louis Barrault invita a Camus para escribir esta obra de teatro en tres actos. Se estrena en 1948.

La historia sucede en una ciudad al borde del mar, Cádiz. Día tras día la vida transcurre tranquila. Una madrugada un cometa desfila por el manto negro del cielo. Anuncia la desgracia. Saltan todas las alarmas. La población comienza a temerse lo peor. Y, de pronto, bruscamente alguien se desploma. El diagnóstico: la Peste. Llega entonces un hombre personificando el mal, susceptible a golpear aquel o aquella que no le obedecerá ciegamente. Es así, como por la vía de la duda, la angustia, el miedo, se instala la dictadura.

El diccionario presenta dos acepciones para la palabra «SITIAR»: 1. Cercar un lugar, especialmente una fortaleza par intentar apoderarse de ella. 2. Cercar a alguien cerrando todas las salidas para apresarlo o rendir su voluntad.

En principio, el esquema histórico de la ciudad «sitiada» es: un enemigo, desde fuera, intenta doblegar a la ciudad. Ésta terminará adoptando una actitud defensiva ante el sitiador. Frente a la tenacidad y superioridad



del enemigo, las puertas y murallas de la ciudad, en principio refugio y salvaguarda, acaban convirtiéndola en espacio peligroso. El enemigo la golpea desde fuera. Pero, no es éste el único enemigo, ni siquiera el más temible. Desde dentro, otros enemigos, sin figura humana, el hambre, la enfermedad, la peste... la martirizarán con mayor rigor aún. Son a esos enemigos interiores a los que alude Camus en su obra. El autor en sus líneas personifica a la Peste y a su Secretaria, la Muerte. Llegan a Cádiz para exigir el control de la ciudad.

EL GOBERNADOR: *¿Qué quieren de mí, forasteros?*

EL HOMBRE, en tono cortés: *Su puesto.*

CORO: *¿Qué? ¿Qué dice?*

EL GOBERNADOR: *Ha elegido usted mal el momento y esta insolencia puede costarle cara. Pero sin duda hemos entendido mal. ¿Quién es usted?*

[...]

EL HOMBRE, en tono natural: *Yo soy la peste. ¿Y usted?*

EL GOBERNADOR: *¿la peste?*

Ante el miedo que suscita el personaje y su secretaria, el Gobernador acaba por ceder su puesto a cambio de permanecer con vida. El primer alcalde se pliega al nuevo mandatario y, ante el terror de ser marcados con el signo de la muerte, rayados por ésta, se instaura desde ese momento un ambiente de represión para todos los habitantes.

CORO: [...] *¿Qué hace aquí la peste? Nos quiere guardar bajo ella, nos ama a su manera. Ella desea que seamos felices como ella lo entiende, no como nosotros queremos. Son los placeres forzados, la vida fría, la felicidad a perpetuidad. Todo se fija, ya no sentimos la antigua frescura del viento sobre nuestros labios.*

*«La Peste reina, es un hecho, y un derecho. Un derecho que no se discute: ustedes deben adaptarse», dice.*

LA PESTE, gritando: *¡Márquelos!, ¡Márquelos a todos! ¡Aún lo que no dicen puede escucharse todavía! No pueden protestar más, pero su silencio rechina. ¡Aplásteles sus bocas! Amordáceles y enséñeles las palabras maestras, hasta que ellos también repitan siempre la misma cosa, hasta que se conviertan en los buenos ciudadanos que necesitamos.*

El personaje de Diego no teme a los hombres; sin embargo, confiesa en la primera parte su miedo ante la calamidad, la plaga que lo sobrepasa. Ese sentimiento expresado por el Coro: *«¡Todos tenemos miedo!»* es justificado por el Juez: *«Todo el mundo tiene miedo porque ninguno es puro»*. El nuevo poder se consolida, de diversas maneras, incluida la herramienta jurídica,

asegura el silencio y el orden.

EL JUEZ: *Yo no sirvo la ley por lo que ella dice, sino porque es la ley.*

DIEGO: *¿Pero si la ley es un crimen?*

EL JUEZ: *Si el crimen se convierte en ley deja de ser crimen.*

El miedo a ser marcados por la Secretaria se apodera de los habitantes de la ciudad. Hasta se convierte en un insulto recíproco durante un momento de tensión entre Diego y Victoria, cada uno de los amantes reclamándole el temor del otro. «¡Tienes miedo! – Detesto la faz de miedo y odio que tienes!». En las líneas de Camus es el personaje femenino quien formula que el amor es más fuerte que el temor, y empuja a su amado a seguir su ejemplo. Fortalecido por los sentimientos de Victoria, Diego logra entonces pronunciar ante la Secretaria, la Muerte:

DIEGO: *¡Es cierto que usted miente y que mentirá a partir de ahora hasta el fin de los tiempos! ¡Sí! He comprendido bien su sistema. Usted les da el dolor del hambre y de las separaciones para distraerlos de su revuelta. ¡Los agota, les devora su tiempo y sus fuerzas hasta que ellos no tengan ni la distracción ni el impulso del furor! ¡Ellos patalean, estén contentos! Están solos a pesar de su masa, como yo también estoy solo. Cada uno de nosotros está solo a causa de la cobardía de los otros. Pero yo, sometido como ellos, humillado como ellos, le anuncio, sin embargo, que usted no es nada y ese poder desplegado que se pierde de vista, hasta oscurecer el cielo, no es sino una sombra arrojada sobre la tierra, y que en un segundo un viento furioso va a disipar. ¡Creyó usted que todo podía ponerse en cifras y fórmulas! ¡Pero en su bella nomenclatura, ha usted olvidado la rosa salvaje, los signos en el cielo, las caras en el verano, la gran voz del mar, los instantes de desgarre y la cólera de los hombres! (Ella se ríe) No ría. No ría, imbécil. Están perdidos, se lo digo. En el seno de sus aparentes victorias, están ya vencidos, porque hay en el hombre —míreme— una fuerza que ustedes no rebajarán, una clara locura, mezclada de miedo y coraje, ignorante y victoriosa para siempre. Esta fuerza que se levantará y sabrá usted entonces que su gloria fue humo.*

Al término de la segunda parte, pleno de esa fuerza, una «clara locura, mezclada de miedo y coraje», Diego vence su propio temor y la Muerte se confiesa entonces impotente contra él. Pero, más allá de salvarse a sí mismo, lo importante es salvar a los demás. Es así como en la tercera parte Diego, héroe solitario, se convierte en héroe solidario.

DIEGO: *¡Perderán el olivo, el pan y la vida si dejan las cosas seguir como están! Hoy les hace falta vencer el temor si desean solamente conservar el pan. ¡Despierta, España!*

[...]

DIEGO, en el fondo, con voz tranquila: *¡Viva la muerte, no le tememos!*

LA PESTE: *¡Raye a éste!*

LA SECRETARIA: *¡Imposible!*

LA PESTE: *¿Por qué?*

LA SECRETARA: *¡Ya no teme!*

Queda aún encontrar buen uso a ese coraje, que no debe servir para volverse contra el opresor con las mismas armas de las cuales éste se ha servido. «*Ni el miedo ni el odio*» en boca de Diego hace eco al «*ni víctimas ni verdugos*» de Camus. Tampoco, a despreciar desde lo alto del heroísmo a los hombres que llegaran a claudicar.

La Peste marca con la enfermedad a Victoria para vencer a Diego quien prefiere morir a cambio de la vida de ella.

LA PESTE: *¡Mírame, yo soy la fuerza misma!*

DIEGO: *Despójate del uniforme.*

LA PESTE: *¡Estás loco!*

DIEGO: *¡Desvístete! ¡Cuando los hombres de fuerza dejan su uniforme, no son bellos de ver!*

LA PESTE: *Quizá. ¡Pero su fuerza está en haber inventado el uniforme!*

Ante la intención de Diego de morir por su amada, la Peste le propone dejarlos huir a ambos siempre y cuando éste no se interponga en los asuntos de la ciudad. «*El amor de esta mujer es mi reino*», dice Diego, «*Puedo hacer con el lo que desee. Pero la libertad de estos hombres les pertenece. Yo no puedo disponer de ella*».

LA PESTE: *Uno no puede ser feliz sin hacerle mal a otros. Es la justicia de esta tierra.*

DIEGO: *No he nacido para consentir a esa justicia.*

LA PESTE: *¡Quién te pide que consientas! El orden del mundo no cambiará según tus deseos! Si quieres que cambie, deja tus sueños y toma en cuenta lo que es.*

DIEGO: *No. Yo conozco esa receta. Hay que matar para suprimir al asesino, violentar para sanar la injusticia. ¡Hace siglos que ello perdura! ¡Hace siglos que los señores de tu raza corrompen la herida del mundo so pretexto de sanarlo, y continúan elogiando su receta ya que nadie se les ríe en la narices!*

Diego vence una última prueba tras su negativa de dejar a los habitantes de la ciudad bajo el yugo de la Peste. Se reconoce uno entre los demás, a media altura entre ellos, aún en su cobardía. A la Peste no le queda

sino el odio y lo marca con la enfermedad. Victoria le implora no dejarse matar por amor a ella.

DIEGO: *No, este mundo necesita de ti. Necesita de nuestras mujeres para aprender a vivir. Nosotros, nosotros no hemos sido capaces sino de morir.*

VICTORIA: *¡Ah! ¡Era demasiado simple, el amarse en silencio y sufrir lo que había que sufrir! Prefería tu miedo.*

La Peste insta a su Secretaria a terminar con la vida de Diego. Sin embargo, ésta no siente odio, al contrario se apiada pues Diego ha elegido libremente citarse con ella. Recuerda cuando era asociada al azar, mientras que ahora está al servicio de la lógica y el reglamento. Ante la Peste irritada, la Secretaria proclama: «*¡Quién tendría necesidad de piedad sino aquellos que no sienten compasión por nadie!*» El Odio requiere de un «objeto», un «otro» en quien descargar, con quien asociar el sentirnos —el habernos sentido— disminuidos, —el re-sentimiento.

Cuando la Muerte toma la mano de Diego, las mujeres exaltan el valor del amor: «*¡Ya que todo no puede ser salvado, aprendamos al menos a preservar la casa del amor! Llegue la peste, la guerra y, todas la puertas selladas, ustedes junto a nosotras, nos defenderemos hasta el final. Entonces, en vez de esta muerte solitaria, poblada de ideas, nutrida de palabras, conocerán la muerte juntos, ustedes y nosotras confundidos en el terrible abrazo del amor!*» Es un llamado a rescatar «lo común», el «estar juntos», la solidaridad. Se contrapone a la idea de buscar «sentido de comunidad» en el odio de un «otro», intentar crear unidad a partir del desprecio de un «objeto común».

La Peste y su Secretaria deberán abandonar la ciudad vencidos por la obstinación del amor y la dignidad del individuo. El Coro exclama: «*Abran las puertas, que el viento y la sal vengan a recuperar a esta ciudad.*»

En una entrevista realizada por Gabriel Marcel para *Les Nouvelles littéraires* en noviembre 1948, Camus responde: «He querido atacar de frente un tipo de sociedad política que se haya organizado, o se organice, a la derecha o a la izquierda, sobre el modo totalitario. Ningún espectador de buena fe puede dudar que esta pieza toma partido por el individuo, por la carne en lo que ella tiene de noble, por el amor terrestre, en fin, contra las abstracciones y los terrores del Estado totalitario, sea ruso, alemán o español. Serios doctores reflexionan todos los días sobre la decadencia de nuestra sociedad en busca de razones profundas. Estas razones sin duda existen. Pero, para los más sencillos entre nosotros, el mal de la época se define por sus efectos, no por sus causas. Se llama el

Estado, policial o burocrático. Su proliferación en todos los países bajo pretextos ideológicos diversos, la insultante seguridad que les dan los medios mecánicos y psicológicos de la represión, constituyen un peligro mortal para lo mejor en cada uno de nosotros».<sup>1</sup>

«Nuestro siglo xx es el siglo del temor», escribió Camus en *Combat* en noviembre de 1946. El miedo es el hilo conductor de su obra. ¿Qué puede vencer al miedo sino es el amor?, entre Diego y Victoria, y, en el contexto político, la solidaridad. La pieza de 1948, escrita por un hombre europeo de posguerra, es considerada una alegoría de la Ocupación, de la dictadura fascista, de los totalitarismos. ¿Habrà perdido su actualidad?

El Miedo y el Odio mantienen a la humanidad en Estado de Sitio.

*Muy cerca del mar, al otro lado de la montaña, la historia sucede en una ciudad, Santiago de León de Caracas...*

HAM

28 i 2017

#### NOTAS

- 1 Albert Camus, *L'État de siège*, Éditions Gallimard, 1948, 1998, p.208

## LA VIOLENCIA TEXTUAL Y EL TRAUMA POST-HISTÓRICO EN DIAMELA ELTIT

Vicente Luis Mora  
Universidad de Málaga

Leamos el fragmento final de la contracubierta de *Fuerzas especiales* (Cáceres, Periférica, 2015) de Diamela Eltit: “Pero a pesar de que los desheredados de la tierra siempre lo serán, [las hermanas] tratan también de sobrevivir dignamente (y de un modo muchas veces emocionante) en medio de un mundo con armas cada vez más sofisticadas, con nuevas formas de matar. Conviven entre sí, se superponen a su destino, nunca son indiferentes. Es más, según avanza la novela, e inteligencia y la lucidez de la protagonista nos hacen albergar alguna esperanza”. Y ahora, leamos a Eagleton en su último libro, *Esperanza sin optimismo*: “Incluso en nuestros desencantados días, los autores de los textos de contracubierta de los libros con frecuencia intentan discernir atisbos de esperanza en las ficciones más sombrías, probablemente porque se supone que un pesimismo excesivo es demasiado desmoralizador”<sup>1</sup>. Esta tensión entre optimismo y desesperanza es quizá la mejor forma de adentrarnos en la última novela de Eltit, y no sé si exagerar y decir en toda su narrativa.

La novela está presidida por esa tensión, en efecto. El conjunto de bloques donde vive la protagonista anónima con su familia anónima -una constante en la narrativa de Eltit este uso de personajes anónimos, funcionales, privados hasta del nombre propio-, está rodeado de varias unidades de tiras (agentes al servicio del Estado) y pacos (policías), que los vigilan, monitorizan y puntualmente castigan y detienen. La vida se reduce, espacialmente, a esos bloques de los que nunca han salido: “La guatona Pepa está decaída, al igual que todo el bloque. Reconozco en ella la misma estela de desesperanza que advierto cuando subo las escaleras y escucho los gritos o los llantos o me envuelve un silencio sospechoso,

un silencio curioso que dirige mis pasos hacia el cuarto piso, mientras la guatona se queda en el tercero, su piso, en el mismo bloque que ha enmarcado toda nuestra vida" (p. 38). La situación de partida es mala y conforme avanza la historia sólo hace que empeorar, lo que lleva a alguno de los personajes a la desesperanza: "Cuando el Omar va a mi bloque reconozco en su mirada la desolación. Un vacío que le clausura cualquier forma de optimismo" (p. 62), pero esa casi rendición no llega nunca a dominar a la narradora. Incluso en la parte final, cuando el antiguo cerco se convierte en asedio, se cortan las comunicaciones y el sitio se hace casi militar, la protagonista no se rinde en ningún momento: "(...) yo me esfuerzo por mantenerme cordial o entusiasta" (p. 98); llegando incluso a su punto álgido al final de la novela: "Pero entiendo con un optimismo demente que tenemos otra oportunidad" (p. 170). Luego intentaremos crear un horizonte de sentido a esta irredenta esperanza de la narradora.

## La violencia

La violencia impregna todos los estratos de la novela, se extiende a todos los espacios y tiempos. La familia protagonista, así como todo el barrio, sufren el acoso de la violencia institucional o estatal, pero también reproducen a escala barrial ("como un decorado fónico que se suma a las peleas, los gritos, la música y los golpes que contienen los bloques", p. 122) o a pequeña escala familiar las mismas tensiones, controles y violencia sostenida: "Pude presagiar los gritos, los insultos, los golpes y el desconsuelo de mi papá ante su caja de vino vacía, las explicaciones de mi madre y los balbuceos confusos de mi hermana. Había diez mil pistolas Asg Combat Master Airsoft 6 mm. (...) Subí velozmente las escaleras. Entré con toda mi violencia y me sumé" (p. 58). No sólo entre los miembros de la familia; la violencia física y verbal, también se administra por uno mismo hacia su cuerpo, como hace la hermana golpeándose la cabeza contra la pared en la página 31: "con la frente rota por los golpes mientras que mi madre las emprendía en contra de este pleno ayudara por la sangre que estaba allí para humedecer y reafirmar el rígido peinado". El cuerpo se rebela y se habla incluso de "violencia muscular" (p. 141) por el desorden nervioso facial surgido tras la desaparición del padre. También la narradora incorpora la violencia gratuitamente a su tiempo libre: "Pago la media hora estipulada y un fragmento de desajuste me impide separarme de la última imagen de mi hermana mientras muevo el cursor para abrir uno de los sitios más conflictivos que visito. Las imágenes son tremendas, increíbles" (p. 37), lo que nos deja estupefactos porque para que la chica viese imágenes conflictivas e increíbles bastaría con que mirarse a través de la ventana.



O incluso sería suficiente dirigir la mirada hacia abajo, para comprobar cómo los hombres del ciber donde se prostituye entran en su propio cuerpo: “dejo que me metan el lulo o los dedos adentro, hasta donde puedan” (p. 12). La violencia comienza en el Estado chileno, llega hasta el barrio, entra en las casas, entra en su cuerpo y entra en sus ojos. No hay resquicio libre. La única diferencia es que la violencia que contempla en el ordenador es pacífica y tranquilizadora porque no es directa, porque no sucede en la realidad próxima, sino en forma de imaginario: “Yo venero la neutralidad de mi computadora que me protege hasta de los crujidos de mí misma: el cursor, el levísimo sonido del disco duro, la pantalla es completamente indescriptible y su borde, un poco maltratado, no me desanima porque su prestigio salta a borbotones en medio de una luz titilante” (p. 14).

Pero no es ése el único imaginario presente, desde luego. La otra violencia, la de la dictadura de Pinochet, está bien presente en la novela. Aunque la obra no está localizada en un lugar concreto -sabemos que es Chile por los localismos del lenguaje- ni en una época, la represión policial, la alusión a los “tiras” (colaboradores con el Estado represor), y las menciones a los desaparecidos por las fuerzas del orden (p. 140) nos colocan inmediatamente mediados los años 70 del siglo pasado, y en los sucesos de los meses y años posteriores a la toma del Palacio de la Moneda.

Además, y desde una perspectiva de género, tenemos que pensar en la aludida violencia de la prostitución forzada para mantener a una familia disfuncional donde los progenitores han abdicado de sus responsabilidades de cuidado. Y en esa sustitución de los padres, sobre todo del padre, se abre una cuestión esencial de la narrativa de Eltit, que ya viera en su momento Julio Ortega para *Lumpérica*, la primera novela de la autora:

¿Cómo, en efecto, reemplazar al padre, cuya autoridad sostiene el reino simbólico con la palabra del yo y de la ley? Porque, justamente, el riesgo está en que la mujer suele confirmar el poder represivo masculino en los mismos gestos con que los confronta. (Dicho de otro modo, no se trata de reemplazar a Pedro Páramo con la Mamá Grande, sino de subvertir el poder que los iguala). Reemplazar el patriarcado con el matriarcado sólo confirma las jerarquías. Se trata, por lo tanto, de poner en crisis el sistema mismo de la representación, la lógica que divide y define lo masculino y lo femenino como destino biológico, roles sociales, economías discursivas, fábulas de la identidad y verificaciones del poder.<sup>2</sup>

Y el mismo Ortega describe más adelante algunos elementos de la novela que podrían extrapolarse, *mutatis mutandi*, a *Fuerzas especiales*:

La sección “Estacas en las esquinas, alambradas” es de una sola página (69) pero no en vano está señalizada: plantea el conflicto entre las fuerzas policiales de ocupación de la sociedad civil y las fuerzas marginales, cuya estrategia es el control de su espacio (los eriales); espacio sin salida, enclaustrado, pero donde se reafirma la objetividad (enunciación, notación, testimonio) de un nuevo discurso sobre la gesta popular. La secuencia siguiente, “El cerco, el delirio, el cerco”, replantea el origen de esta nueva épica en la interacción de la hija y la madre (Ibíd.)

“El cerco, el delirio, el cerco”, podría ser un título alternativo para *Fuerzas especiales*, amén de una exacta descripción de su trama. Además, podríamos poner esta dimensión de la novela en relación con el trabajo que la propia Eltit desarrolló en “Zona de dolor, su performance en un burdel en la calle Maipú, filmada por Lotty Rosenfeld (...) en *Zona de dolor*, Eltit protagoniza una performance en la cual lee, con brazos cicatrizados, un capítulo de su libro *Lumpérica* en un burdel en la calle Maipú, y termina por limpiar la acera en frente del burdel mientras que se proyecta una imagen de su cara contra la pared”<sup>3</sup>; para Wittern, tanto esta performance como la novela de Eltit *Padre mío*, “al introducir la literatura dentro de zonas olvidadas o ‘invisibles’ por y para la elite cultural de la ciudad, (...) expanden el concepto del “anillo letrado” que Rama nos había señalado” (op. cit., p. 10). En efecto, la visibilización del conflicto de las zonas olvidadas de la geografía urbana, de las *banlieu* donde se refugian quienes sólo tienen cosas que perder y nada que ganar, es un elemento presente en *Fuerzas especiales* y en alguna otra novela actual (*Los amigos soviéticos* de Juan Terranova, *Mujeres que dicen adiós con la mano*, de Diego Doncel, *Los hemisferios* de Mario Cuenca, etc.), debido a la importancia social creciente que tienen estas zonas periurbanas, siempre relacionadas con la violencia, la droga o las semillas del terrorismo.

## La violencia textual

Los comentarios de los especialistas que trabajan en las redes aluden a los peligros de la repetición y a la estela de la frustración que provoca. Eso nos salva, dice el Omar.

Eltit, *Fuerzas especiales* (p. 79)

El problema con que se encuentra Eltit a la hora de definir estilísticamente la novela, problema que nos acucia a muchos narradores preocupados por el “decoro poético” a la hora de dar voz a personajes, es cómo dar estilo narrativo a una voz en primera persona de alguien que presumiblemente tiene un nivel cultural bajo y un discurso pobre. El hábil procedimiento que utiliza la autora chilena es utilizar frases

secas y cortantes, que reproducen la “economía de guerra” en la que vive la protagonista mediante la economía del discurso, y utilizar el que es, junto a la aliteración, el único tropo o figura retórica que puede estar presente en un discurso de estas características: la repetición, en especial bajo la forma de anáfora. Los personajes tartamudean en sus discursos, seguramente porque tienen una y otra vez los mismos pensamientos, encerrados y predeterminados, como sus cuerpos. Volver en frases breves y repetitivas sobre el mismo acto violento consigue hacer asfixiante la lectura (p. 73), como si la historia no pudiese salir de la agresión constante. Como si la Historia no pudiese salir de la agresión constante.

La insistencia textual en el mismo recurso reproduce la sensación de claustrofobia, de forma que las frases parecen personas atrapadas en un cubículo estrecho, golpeándose contra las paredes. Los sueños de libertad de la narradora chocan con el cerco policial, y sus ansias expresivas se topan contra los mantras violentos. La repetición, a modo de mantra, de un elemento constante, va articulando el discurso, introduciendo una y otra vez en el texto una idea concreta: la de violencia, a partir de un mantra anafórico que va interrumpiendo el discurso (esto es, que ejerce la violencia contra el mismo, rompiendo su fluidez). Pero no acaba ahí la inteligencia narrativa de Eltit. Ese mantra que aparece en todas las páginas de la novela es un mantra que, en sí mismo, reproduce la violencia, pues es un recuento de todas las armas -y de sus tipos y marcas- que tiene el aparato represor estatal: “Había cuarenta y seis pistolas Airsoft ASG CZ 75d Compact 6 mm.”, p. 50; “Había mil revólveres Taurus 85 Ultra Life” (p. 51); “Había siete mil trescientos revólveres Luger LCR cañón de 1.875 pulgadas” (p. 52); “Había trescientos rifles Stoeneger Double Defense 20-GA 3” (p. 53), y así, repito, una de estas frases descontextualizadas de su entorno próximo, pero configuradoras del entorno global de la novela, interrumpen la narración en todas y cada una de las páginas de la misma, evidenciando que la violencia en esta obra de Eltit es también *textual*. De hecho, la violencia, por estar, está presente hasta en el propio título de la obra *Fuerzas especiales*.

## Grabando la familia

Otro de los elementos interesantes de la novela es su reflexión sobre la tecnología de la imagen, tanto más pertinente por cuanto no es ni tecnófoba ni tecnófila: simplemente, Eltit se limita a darle sentido para enmarcar algunos aspectos representativos de los personajes. A la narradora le gusta fotografiar o grabar a su familia, justo en los momentos de más tensión: “Más adelante, mucho más adelante, después que se habían tragado la ira, mi madre y mi hermana se fundían en un abrazo

tan estilizado y entrañable que yo no podía sino fotografiarlas con mi celular. (...) Yo fotografiaba el abrazo que sellaba el amor desesperado que se tenían o la frente de mi hermana contra la pared o sencillamente la registraba tapándose la cara ante el espejo. (...) Mi hermana, sangrante, abrazada a mi mamá, pálidas las dos porque ellas siempre se han amado con un tipo de pasión escalofriante" (p. 32). Sin embargo, esa grabación no es inocua, surte efectos en las personas retratadas o grabadas, que cambian o reaccionan al sentirse en trance de ser convertidas en imágenes: "Después yo me iba porque cuando descubrían el enmarque en el celular, se volvían en mi contra de una manera que me aterraba. Mi madre entonces me odiaba, pero mi hermana no, ella odiaba las fotos, odiaba el espejo y odiaba la composición de los rostros" (32-33). La voluntad de la narradora de grabar algunos momentos familiares tensos nos hace tender algunos pasadizos. Podríamos lanzarlos hacia *Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán, pero quizá sea más adecuado hacerlo con la obra de otro argentino, Tomás Sánchez Belloch, y en concreto hacia su relato "Familias de cereal", que da título a su primer libro de cuentos, publicado el año pasado en Candaya. En este inteligentísimo y atinado relato, Marco, un joven aprendiz de publicidad, suele estar grabando casi todo el tiempo (como el Martín Mantra de Fresán), y una noche sabe por casualidad "del poder real de mi cámara"<sup>4</sup>, al grabar sin querer una discusión de sus padres:

-Esta es la vida que soñé en mis peores pesadillas.

La frase salió de la boca de Ernesto, pero en esas circunstancias era intercambiable. Un vaso se hizo trizas cerca de mi cabeza y se mencionó el nombre de una mujer desconocida. Cuando por fin notaron la lucecita roja en la oscuridad, dejaron de gritar y tirarse cosas. Parecían liebres encandiladas en medio de la ruta. Marta se llevó una mano a la boca, como arrepintiéndose de lo que había dicho. Lentamente resbalaron en el sillón y empezaron a darse palmadas uno al otro, con una sonrisa nerviosa. Sus gestos eran tensos, sobreactuados, y revelaban una impostura infinita.

De vuelta en mi cuarto, repasé la escena no menos de treinta veces. Ellos nunca habían dejado de pelear en mi presencia. (...)

Esto se repitió otras noches de esa semana y la siguiente. Empezaba casi siempre igual. A veces, en la cocina, en su cuarto o en las escaleras. Me acomodaba en un rincón, lo más lejos posible de ellos, para no interferir. (...) Ellos continuarían hasta notar la lucecita roja. Entonces se detenían, se congelaban en el gesto de furia y en unas décimas de segundo podían convertirse en otras personas. Tomaban aire, relajaban sus músculos, se alisaban la ropa. Después de un minuto o dos de silencio, interpelados por la cámara, empezaban a dar excusas o proponían temas neutrales de conversación. (pp. 16-17)

Lo que conviene retener de este fragmento es que la aparición de la cámara, de la grabación, cambia y pacifica a los personajes. Sabedores de que dejan de ser personas para ser personajes, actores, se incorporan a la grabación reproduciendo los roles paternos que suponen que les corresponden.

En un sentido similar, y aunque la cámara cambia y enfada a la familia de la narradora de *Fuerzas especiales*, la pantalla -el otro lado del canal de la imagen- calma o pacifica a la narradora. Siempre tiene la pantalla encendida de su ordenador en el ciber mientras se prostituye, de forma que se concentra en las imágenes para huir del coito. A veces elige imágenes dulces para mirar, como las de una mariposa amarilla, en otras ocasiones le basta con cualquier otra imagen: “Tengo que olvidarme del bloque, de los niños, de los dientes, de los cascos. Tengo que olvidarme de mí misma para entregarme en cuerpo y alma a la transparencia que irradia la pantalla” (p. 40). La ficción de la pantalla la salva del horror de lo inmediato, del sexo consentido pero alienante, de la degradación.

Por ese motivo, seguramente, las pantallas del ciber serán, al final de la novela, la forma de materialización de la resistencia: Omar, Lucho y la narradora se unen para crear un videojuego, *Pakos Kuliaos* (policías cabrones), que es la única forma que tienen los personajes de ganar, de alguna forma, la guerra contra el aparato represor, de garantizarse un espacio de lucha que admita la victoria. La realidad virtual construida en unos ordenadores obsoletos, dentro de un cibercafé que se cae a pedazos, es la forma -ficcional- de resistencia hasta los últimos límites, hasta las últimas fuerzas. La pantalla sigue siendo el refugio de los personajes, porque tras la ventana sólo hay devastación y desesperanza. La ficción del videojuego es la única forma de no rendirse, de no claudicar ante la violencia.

## El post-trauma

Si se involucran en esta teoría desatinada va a haber muertos, dijiste. Ya hay muertos, te contesté.

Diamela Eltit, *Jamás el fuego nunca*<sup>5</sup>

La profesora Francisca Noguerol ha expresado en alguna intervención pública que en los últimos años han aparecido una serie de distopías en las que parece advertirse, un poco a la contra del sentido original del género distópico, una resistencia “resiliente”, manifestada en forma de esperanza. Estoy de acuerdo con ella y, por ese motivo, el segundo pasadizo de esta tarde unirá esta novela con la trilogía *Las huellas*, de Jorge Carrión, quien ha desarrollado una lectura del trauma histórico

que podría valernos para leer también a Eltit. Reproduzco, ligeramente alterados, algunos párrafos de la reseña que publiqué sobre *Los turistas*, última entrega de la trilogía:

Si en *Los muertos*, primera novela de la trilogía de Carrión, el tema del duelo se vivía a través de los personajes de ficción, en *Los huérfanos* la ficción y el duelo se traspasan a los seres humanos reales a través de la “Reanimación Histórica”, que crea las condiciones para que las personas puedan vivir el sufrimiento de otras en su propia piel mediante el rescate de la memoria y la personificación de un papel<sup>6</sup>. Esto nos lleva a uno de los grandes temas de la trilogía, la investigación sobre el *trauma* tanto en sentido individual como colectivo o histórico, presente en los tres libros y encarnado en *Los turistas* en la “mujer de la multitud”. La historiadora del arte Griselda Pollock ha hecho del estudio de la huella del Holocausto en nuestros días un tema central de su trabajo; cuando Anna Guasch le pregunta el porqué de ese interés, contesta: “en la actualidad hay tres poderosísimas razones por las que el Holocausto no es un tema superado y de hecho vivimos un después pero no un más allá de Auschwitz. En primer lugar, asistimos desde el plano psicoanalítico, el filosófico, el ético, pero también el filmográfico (...) o el museográfico (...) a un renovado interés por lo que fue el mayor episodio de intolerancia y barbarie del siglo XX. En segundo lugar existen junto a los testigos, los ‘hijos de los supervivientes’, los ciudadanos, pero también los artistas que en la década de los noventa retornaron a un ‘transmitido trauma’. Y finalmente episodios como el 11 de septiembre en Nueva York, el 11 de marzo en Madrid, y otros muchos, como los relacionados con el genocidio de Bosnia o Ruanda nos hacen cobrar conciencia de que vivimos una era llena de peligros”<sup>7</sup>. Eso explica por qué Carrión, como crítico, ha mostrado interés por el drama argentino de los hijos de los desaparecidos, leyendo con mucha atención a escritores como Félix Bruzzone, por ejemplo. Para el Carrión de la trilogía, el trauma sociohistórico es un elemento capital que aparece unido a otro muy vinculado con él: cómo se cuenta ese trauma, como se materializa discursivamente el dolor. Y ello porque, como dice Malabou<sup>8</sup>, el sujeto “postraumático” es uno de los más comunes de nuestro tiempo, frustrado por traumas violentos que le superan (véanse J. M. Coetzee, *Desgracia*; Juan Villoro, *8.8: el miedo en el espejo*; Sergio del Molino, *La hora violeta*; Mark Oliver Everett, *Cosas que los nietos deberían saber*, entre otros), hechos imborrables como los que han podido ocasionar el 11/S, Fukushima, los tsunamis, los terremotos, el terrorismo, etc. Zizek y Malabou se mantienen en el estudio del trauma, mientras Carrión intenta ir más allá y entiende que la ficción es uno de los medios de terapia de grupo. Evidentemente, en el caso de Eltit, el suceso traumático, que compartió con millones de compatriotas, fue la dictadura de Pinochet y su sangrienta represión, violencia que está detrás



de sus novelas y también de *Fuerzas especiales*, por supuesto.

En algunos estudios psicopatológicos sobre el trauma se señala que el proceso traumático puede tener síntomas similares a la psicosis, y que puede definirse al trauma como “un encuentro con el vacío, en el sentido del vacío psicótico y el desamparo, con su grupo de ansiedad disolvente, desintegración psíquica, despersonalización...”<sup>9</sup>. Son elementos éstos, ansiedad disolvente, desintegración psíquica, despersonalización, que pueden identificar sin dificultad a algunos personajes de Eltit. Los mismos expertos recomiendan, en las técnicas de choque contra las situaciones post-traumáticas, la necesidad de verbalizar la experiencia como una de las principales medidas. ¿Y qué mejor forma de verbalizar que escribirla narrándola, contándola como historia? Observemos esta declaración de Terry Eagleton: “¿Por qué se considera con tanta frecuencia que la literatura es una especie de prótesis emocional o forma de experiencia vicaria? Una razón está relacionada con el drástico empobrecimiento de la experiencia en las civilizaciones modernas. Los ideólogos literarios de la Inglaterra victoriana consideraban prudente animar a los hombres y mujeres de clase trabajadora a extender sus simpatías más allá de su propia situación mediante la lectura (...) podría distraerles de indagar demasiado quejumbrosamente en las causas de sus privaciones. No sería demasiado afirmar que para estos comisarios culturales la lectura era una alternativa a la revolución. La imaginación con empatía no es tan inocente desde el punto de vista político como pueda parecer”<sup>10</sup>. En este caso, y dando una vuelta de tuerca sobre la desesperanza de sus obras anteriores, como *Mano de obra*, el retrato sombrío de Eltit sí admite algún hueco para el optimismo, una salida mental que permite entender la recuperación del color colectivo mediante el relato como un ejercicio de catarsis, al modo tradicional de la tragedia griega.

Como dice Eagleton, “Mientras se pueda dar voz a la desgracia, esta deja de ser la última palabra”<sup>11</sup>. Mientras cuenta inextinguiblemente el horror, la narradora de *Fuerzas especiales* escapa de él, no sólo porque sobrevive, sino porque lo mantiene a la distancia suficiente para poder describirlo. Hay un espacio para la huida, la curación, y la esperanza. La intención de Eltit es generar una imagen literaria del dolor real que vaya más allá de la simple exposición del trauma histórico para situarse en lo que Meera Atkinson y Michael Richardson, en el libro *Traumatic Affect* (2013) han denominado como afecto traumático, que es aquél que mueve a personas en principio lejanas a un episodio histórico concreto sentirse abrumadas o afectadas por él, pese a no haber vivido sus consecuencias<sup>12</sup>, como le sucedía a la narradora Nuria Amat con la tragedia de Sarajevo en *Viajar es muy difícil* (1995). La intención de la autora es crear una experiencia en la que nosotros podamos sentirnos reflejados y apelados por la narración, hasta el punto de compartir afectivamente la experiencia



que aquellos chilenos sintieron. Es una forma de mantener viva la Historia y la memoria, compartida entonces con quienes sufrieron los hechos y ahora con todos los lectores de la novela.

En ese sentido, la novela, que lucha en todo momento entre el optimismo y la desesperanza, se inclina a favor de un pensamiento esperanzado, como dijimos antes y queda claro en la página 170. No sabemos si esa esperanza es utópica, debido a la situación de cul de sac en que parecen quedar los personajes. Eagleton, en su ensayo sobre el optimismo, escribe: “Tanto los marxistas como los cristianos son más sombríos sobre la condición presente de la humanidad que los liberales y los reformistas sociales, aunque tienen mucha más confianza sobre sus perspectivas futuras. En ambos casos, estas dos actitudes son las dos caras de la misma moneda. Se tiene fe en el futuro precisamente porque se intenta encarar el presente con sus aspectos más abominables (...) es una visión trágica, ajena tanto a los risueños progresistas como a los adustos Jeremías”<sup>13</sup>. Ahí se debate la esencia de la novela de Eltit, en esa tragicidad, en una lucha agónica por imponer la esperanza frente a la fatalidad de los hechos. Pero claro, si la situación no fuera difícil, desesperada, si no estuviera todo casi perdido, ¿por qué iba a ser tan importante luchar?

## NOTAS

- 1 Terry Eagleton, *Esperanza sin optimismo*; Taurus, Barcelona, 2016, p. 33.
- 2 Julio Ortega, “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad”, en Juan Carlos Lertora (ed.), *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*; Cuarto propio, 1993, accesible en <http://letras.s5.com/eltit140913.html>.
- 3 Daniella Wittern, “Re-escribir la ciudad letrada: *El padre mío* y Zona de dolor, o las performances urbanas de Diamela Eltit”, accesible en <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Wittern.pdf>.
- 4 Tomás Sánchez Bellochio, *Familias de cereal*; Candaya, Barcelona, 2015, p. 15.
- 5 Diamela Eltit, *Jamás el fuego nunca*; Periférica, Cáceres, 2012, p. 107.
- 6 Jorge Carrión, *Los huérfanos*; Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, pp. 20, 53 182, 161.
- 7 Griselda Pollock en Anna Maria Guasch, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2002-2007)*; Cendeac, Murcia, 2007, pp. 83-84.
- 8 Citada por Slavoj Žižek en “Descartes and the post-traumatic subject: on Catherine Malabou’s *Les nouveaux blessés and other autistic monsters*”; *Qui Parle*, n° 17 (2), 2009, pp. 123-148.

- 9 Philippe Bessoles, "Psicoterapia post-traumática", *Revista Subjetividad y Procesos Cognitivos*, n°. 9, 2006 (número dedicado a Violencia), pp. 53-68, p. 58.
- 10 Terry Eagleton, *El acontecimiento de la literatura*; Península, Barcelona, 2013, p. 83.
- 11 T. Eagleton, *Optimismo sin esperanza*, p. 187.
- 12 Cf. Anthony Nuckols, "El afecto como antídoto contra la privatización y despolitización de la memoria", -452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 14 (2016) pp. 87-104.
- 13 Terry Eagleton, *Esperanza sin optimismo*, p. 23.

## AN OTHER-WORLDLY TALE

### Beatrice Esteve

"Eu nasci lá na Bahia, terra de Nosso Senhor" (I was born, far away, in Bahia; in the land of Our Lord) as the song goes. In addition, we lived in this magnificent old house on the Santo Antonio Hill, (the Alto do Santo Antonio da Barra #1) right next to the church. The entire Baía de Todos os Santos sprawled out below, at our feet. Sheltered and shaded by venerable, ancient, mango trees.

In the early fifties life in Bahia flowed at a gentle pace. Daddy not only came home for lunch every day. He also took a half hour nap before going back to the office in the afternoons! He changed his starched and pressed white linen suit twice daily. These were kept immaculate by armies of singing, chattering washerwomen, out in the back yard. Clothes were boiled in huge, emptied, lard tins. Spread out in the sun on the grass, to bleach. Starched with home-made "maizena" (cornstarch) goo and then ironed with black-iron irons that were fed by hot coals --- from a brazier. The women would blow to keep the embers burning. More often than not a spark or soot would land on the white suit and everything would have to begin from scratch. Nobody minded. Days passed happily, on song and banter. An occasional squabble.

In Bahia friends dropped by, informally after work on their way home. Have a drink on our terrace. Watch the sun set. The artist Carybé was one such friend. When people shared a closer friendship they would often address each other by the term of endearment: "Comadre," if a woman; "Compadre", if a man. Technically you were a comadre or a

compadre if you shared a common godchild but that was generally overlooked.

Daddy tells the story of the first time Carybé came to visit. (early fifties) With great pleasure he pulls out the black-market Scotch whiskey from a locked cabinet in the bar. In those days real Scotch was unavailable. It was all contraband and very expensive and so Scotch was only served to special guests. Carybé receives his glass. Steps out on the terrace. Whoosh.... what seems like half the content is chucked over the balustrade to the water below. Daddy jumps, horrified. "Compadre: what are you doing!!? This is real Scotch, good stuff."

Carybé smiles and says: "I know but the first sip belongs to my "saint." (Orixá)

After that Daddy made sure that henceforth, the first shot he served his Compadre was always local brew. If Carybé realized, he never let on.

In Bahia, certainly all the locals and many of the artists and Intelligentsia were followers of Candomblé. An African religion brought over by slaves. Candomblé is by far a more "people-loving" belief than any one of our Western Christian religions. Led by venerated and much loved Mães de Santo. (High Priestesses) Formidable ladies who not only held the black and local communities together but were loved and respected for their wisdom and compassion. White people also belonged. So did Carybé. In Candomblé it is believed that God, the Creator is so rarified a Being that He cannot be visualized or approached directly by man. An entire family of "saints" (kown as Orixás) was created to bridge this gap and enable mankind to communicate with the Creator. These "Orixás" (a bit like Greek gods) incorporate many of our human virtues and faults making them so much more lovable, friendly and recognizable. Carybé's Orixá is the all powerful hunter: Oxóssi, lord of the forests, fields and all creatures therein. To shield them from attack by the Catholic Church these Orixás were also given names of equivalent Catholic Saints. Oxóssi is St. George, slayer of dragons. Every true son or daughter of an Orixá knows how to treat his saint with due reverence. Carybé was no exception.

A few years later, towards the end of the fifties Carybé wins a competition amongst other Latin American artists and is chosen to paint two enormous murals for the American Airlines Terminal at Idlewild International Airport in New York. In those days we certainly did not travel as we do today and it was only towards the mid-seventies that one day I look up and see these fabulous murals that looked ever so familiar. I look closer and YES, they are by Carybé. Everytime we went

through the Terminal they filled me with joy.

In early 2007, Pepe and I are embarking at the American Airlines Terminal returning home. I look up, greet my "old friends". We are being cared for by a beautiful, friendly smile, lighting up the face of this enormous black man.

"And to where will you be flying tonight, Ma'am?" he asks.

I reply: "To Brazil, São Paulo". As we walk into the Terminal I continue: "Did you know that these wonderful art works at both ends of the Hall were made by a Brazilian artist? More specifically from, Bahia, where I was born?"

He says; "Really? Did you know him?"

"Yes I replied, he was a dear friend."

Whereupon he tells me;

"And did YOU know Ma'am that in 30 days this Terminal is going to be demolished and these murals destroyed..I am sick at heart..As a little boy my Daddy used to bring me here to admire them. Everything is coming down and they will be lost forever..."

I was shocked and stunned. How is it possible, to destroy such significant art works, as if they were nothing.....Besides representing a cultural heritage they are also valuable, I tell Darren, for such is his name. Even if one does not appreciate the art, one doesn't simply wantonly destroy it.

"I know a lot of people in Bahia," I add "and I will do all I can to save the art work."

Darren stops in his tracks. Looks at Pepe and very solemnly says:

"Excuse me Sir, but I am going to kidnap your wife for a few minutes". Pepe's turn to be stunned. So shocked he doesn't even open his mouth.

Darren links his arm in mine and whisks me off leaving Pepe alone, in the middle of the Terminal. A seriously diminished Fafner, guarding the luggage. I am introduced to an American Airlines agent: Steven Wagner. He is occupied, typing on a computer. Barely looks up.

Darren says: "This lady is going to save the art works."

I stutter: "I am going to TRY and save the art works". Repeat my story. Am given another name, Mark du Pont. Emails, telephone numbers and back we go to join a still stunned -into silence- Pepe.

Next morning, upon arrival first thing I do is call Gilberto Sá in Bahia. A very special Gilberto, as he happens to be living today in our wonderful old house on the Santo Antonio. Gilberto is also an important executive in one of Brazil's major construction companies: Odebrecht. I spill out my story. Silence.

I rush on: "Do you think Odebrecht might be interested in acquiring the

murals and bring them to Bahia?"

Gentle, soft spoken Gilberto. He repeats what I already know. That Odebrecht is mainly active in the publishing of books on all major Bahia artists, including Carybé and does not buy the art works as such. BUT he says:

"You have reached me at a very auspicious moment. Tomorrow we are having a full Board Meeting. We are in the middle of a major project which is BUILDING THE NEW SOUTH TERMINAL at MIAMI-COUNTY DADE INTERNATIONAL AIRPORT. Maybe we can remove the murals from New York, restore them and transfer them to Miami."

And so it was done.

A colossal undertaking. The murals were on concrete. Twenty tons worth of concrete. Had to be sliced out and fixed on to frames which were rejoined later. A mini Abu Simbel.

On June 25 the murals will be unveiled for public viewing at the new South Terminal. My lovely friend Darren Hoggard will be recognized and honored. American Airlines together with Odebrecht and County Dade have donated the murals to Miami where they have found a new home.

In Bahia the news spreads quickly.

Thump, thump, thump.....thaaarrump."

Gambás", (possums) careening wildly along ceiling boards below the rafters. Joyous gambolling. All night revelry. Above our heads. None of us can sleep. Outside in the Santo Antonio Square, pitter patter of tiny feet, scurrying up, over and about the sprawling high-ridge roots of ancient "gameleiras" (baobabs). Little field mice.

Hurry! Hurry! Hurry!

"Micos", (marmosets) racing madly from the Santo Antonio over to Mariani's hill. Tails held high. Periscopes. Steering them safely across the street. Dodging oncoming cars. "Caetana", "Veloso" and "Einstein" as Mami named them, leading the pack. Screeching scandalously. What cheek!.

Bamboo swaying. Sabiás in the tamarind.

O—XO- SSI, SI,SI, SI,SI,----cicadas at dusk. Did you hear?

SI,SI, SI,SI,SI ---, O--XO-- SSI. Mighty hunter, keeping watch over his dearly loved son. Magnanimous Oxóssi. He has long since forgiven my father his tiny foibles --- short changing him on the Scotch! Indeed! A ripple, a faint grumble; audible in the universe.

A growing rumble. A clap of thunder.

Don Pepe. The tip at JFK? Twenty-five bucks!!?

" At the very least, say I" - for a larger than life Sky Cap: Darren Hoggard. I get two kisses. One on each cheek and walk off smiling contentedly, at peace. Knowing that wherever we might be, we, children of Bahia will always remain under the protective mantles of our Orixás.

Is there a one amongst you to doubt this wondrous tale?

PD

Carybé was actually born and raised in Argentina. Came to Brazil as a young man and played the tambourine in Carmen Miranda's little band. Moved to Bahia with his also Argentine wife, Nancy where he spent the rest of his life. Became a "bahiano" and was known as the "most bahiano" of "bahianos". All his artistic oeuvre was created there.



*Alegría e Festa das Américas/Rejoicing and Festival of the Americas*



*A descoberta do Oeste/ Discovery and Settlement of the West*





*Rejoicing and Festival of the Americas,*  
Miami International Airport, new South Terminal H. 16.5 ft. by 53 ft. mural installed  
in 2009.



*Discovery and Settlement of the West,*  
Miami International Airport, new South Terminal H. 16.5 f. by 53 ft. mural installed  
in 2009.



*Alabês - Tocadores de atabaques do candomblé/  
Nanquim e aquarela (aguada) sobre papel - 48 X 66 cm - Sem data  
Alabês - Candomblé musicians - ink and watercolor (gouache) on paper - Undated*



*Oxossi - Opô Afonjá (Logun Edé - divindade da caça)  
Nanquim e aquarela (aguada) sobre papel - 66 X 48 cm - Sem data  
Oxossi - Opô Afonjá - Divinity of the Hunt - Ink and watercolor (gouache) on paper -  
Undated*



*Carnaval* (1986)



Héctor Julio Páride Bernabó or Carybé. (Lanús, Buenos Aires, Argentina, 7 February 1911- Salvador, Bahía, Brazil, 2 October 1997).

*"What I know is that I went down a road and I am still on it: Amerindians, black people, South America, people, animals, light. I never meant to amaze anybody."*

### CARYBÉ

Having crossed the Atlantic for the first time when he was six months old, heading for his father's native Italy, Carybé was a tireless traveller and visited most parts of the world. But it was in 1938, when he was twenty-seven years old, having lived in Italy for eight years, in Rio de Janeiro for ten and Argentina for another eight that, on a bright August morning, he arrived for the first time in the city of Bahia, whose light and charms caught him in their web, and where he lived from 1950 until his last day on earth.

An expert on international artistic movements, he fought to remain true to American roots, timeless in the archaism of the themes he selected. He always avoided the hermeticism prevalent among his fellow artists like the plague, preferring to paint people, animals, plants and landscapes.

The writer, Lídia Besouchet, said of his work that "people, the most profound masses, the underworld, the crowds without universal expression" are his chosen themes. They take us to the Amerindians, black people, myths and totems, which symbolize the anti-Europe - America." The painter, José Cláudio, observed, "His painting is sacred painting, which we had not seen before because Candomblé was not considered a religion, nor was an individual from the Brazilian masses [considered] a person."

Although as an artist he preferred doing murals, as they could be seen by everyone, he mastered all the techniques of his craft: drawing, oil painting, screen painting, lithography, wood carving, printmaking, ceramics, sculpture, carving and the art of watercolor.

### Solange Bernabó

# CREACIÓN

**Juan Manuel Roca**

## **POEMA INVADIDO POR ROMANOS**

Los romanos eran maliciosos.

Llenaron Europa de ruinas  
Confabulados con el tiempo.

Les interesaba el futuro,  
Las huellas más que las pisadas.

Los romanos, Casandra, eran mañosos.

No fraguaron el Acueducto de Segovia  
Como un ducto de agua y de luz.  
Lo pensaron como vestigio,  
Como un absorto pasado.

Sembraron de edificios roñosos Europa,  
De estatuas acéfalas  
Engullidas por la gloria de Roma.

Juan Manuel Roca

No hicieron el Coliseo  
Para que los tigres devoraran  
A su antojo a los cristianos,

tan poco apetecibles,  
Ni para ver ensartadas  
Como entremeses del infierno  
A las huestes de Espartaco.

Pensaron su ruina, una ruina proporcional  
A la sombra mordida del sol que agoniza.

Mi amigo Dino Campana  
Pudo haber saltado a la yugular  
De uno de sus dioses de mármol.

Los romanos dan mucho en qué pensar.

Por ejemplo,  
En un caballo de bronce  
De la Piazza Bianca.  
Al momento de restaurarlo,  
Al asomarse a su boca abierta,  
Encontraron en el vientre  
Esqueletos de palomas.

Como tu amor,  
Que se vuelve ruina  
Mientras más lo construyo.

El tiempo es romano.



## MESTER DE CEGUERÍA

I.

Desde la terraza, a la hora en que el sol cernía picos de pájaros azules, mi madre y yo mirábamos el patio en la casa de los ciegos.

II.

Los niños ciegos reemplazaban el balón por una caja de lata y jugaban con el ruido. Cuando el ruido rodaba hacia algún lugar del patio, los niños lo perseguían, lo pateaban corriendo entre las sombras.

III.

Mi madre y yo en la terraza. Y abajo, ángeles de la sombra corrían como locos tras del ruido. Después nuestra casa era una jaula. Mi madre paseaba por la alcoba limpiando el ojo a los retratos de sus muertos. Yo escuchaba el deslizarse de las sombras en la estancia.

IV.

Entre árboles que levitaban su floración oscura, la casa nos guardaba de la tarde tempestuosa. Y ya de noche, acomodado al recinto del sueño, como un ciego perseguía el ruido de agua de aquella mujer desconocida.

V.

Preguntaba por la extranjera, sin pensar que todos somos extranjeros en el sueño. Me paseaba con un gorro de cascabel por jardines lluviosos escuchando el techo piafante de un establo o un ruido de biblias en los cuartos vecinos.

VI.

La noche me tatuaba.

**MESTER DE SERVIDUMBRE**

Por carecer de flechas,  
Los mendigos  
Arrojaban  
A los nobles  
Sus propias heridas.  
Pero había  
Una raza de pordioseros  
Más mísera aún:  
Robaba heridas ajenas  
Y las vendía  
En la plaza de mercado.  
Con tan burdas armas  
Los pobres cruzaron  
La noche medieval.  
Para María Matilde

## Roger Santiviáñez

### ASGARD

1

Había una fuente feliz en la plazuela  
Briznas que en la brisa bailaban  
Aromática asmática perseguía  
La sin razón angustiada de la noche

Ejidos tejidos a la vera del río  
Pastoral de pastoras de cabras  
Abra andina ya baja desde Aypate  
Un canto celeste de chilalos

Resplandece oscura la neblina  
Avanza turbia tarántula en la vía  
Vive la vasija de chicha loca  
La espesura a los costados llora

2

Había un níspero oloroso el color  
Plomo de Canchaque pinceladas  
De intimidad en el aire & veo  
La *alacena* de mi madre cómo

Me gustaba su sonido que se  
Abran las mamparas hasta la  
Frontera nos vamos con Porfirio  
Los ganados de Poclús maraña

De imágenes sobrevenidas las monturas  
Del caballo gringo de mi hermano  
Su galope hasta el invernadero  
Embadurnada miel de los recuerdos

3

Salen las losetas del piso  
De la sala brotan las memorias  
Extinguidas que aquí renacen  
La chiroca canta todavía

Es un amarillo tan bonito su  
Plumaje ronda al mediodía  
& es guardada al fino atardecer  
Reclina bajo un manto dicha luz

4 [Poclús]

*A mi hermano Raúl*

Lo recuerdo en su caballo *Gringo*  
Vibrante jinete bajo el poncho de aguacero  
& con los aperos de plata brillante

Baja del invernadero allí donde el  
Toro de lidia permanece & deambula  
En la verde explanada el caballo

Tan blanco cabriolea su fineza mientras  
Raúl comenta la nobleza del soberbio  
Albor de su apostura cuando apura

Al toro herido hacia la manga del  
Corral mediodía de la sierra piurana  
Nunca volví pero ahora he vuelto

En el poema

## 5 [Damozel]

A su bikini perfectamente ajustado  
 A sus senos & caderas lo exaltaba  
 La *terza* licra oscura en contraste

A la rosa blanca de su tez limana  
 La negra cabellera rodando sobre  
 Pezones & espalda brillaba azabache

Su escote seguramente abrigó más  
 Que el sol la frescura de las aguas  
 Celestes de la límpida piscina

Delicada forma de tu brazo doblado  
 & en la palma las líneas de tu mano  
 El destino común de nuestro ancestro

## 6

Nieva entre los pastos & la orilla  
 Las aves dulzafinas huyen a otro mundo  
 Son las más heladas horas desterradas

Brotaban de las ondas del río  
 Rayos luminosos llegando hasta  
 Los verdes susurrantes desolados

Cae la fina garúa del cielo de Lima

## 7

*He let him pa handon leofne fleogan  
 hafoc wio paes holtes and to paere hilde stop*

[Dejó que el querido halcón volara de su  
 mano al bosque, y entró en la batalla]

-Balada de Maldon-

8

La luz & el aire & el cielo solían  
Ser el pasto por fiebre recordando  
Luz otra vez textil inadvertido

Belleza en agonía alzada do  
Quiera oculta radical el solo  
Cabellera pura del fresco chubasco

Cara acaecida imagen vidriera  
En la memoria sombra se desliza  
Antifaz playa nocturna removida

9

Caracoles cacerolas hubo risas  
En la sedada seda dada a dos  
Amantes furtivos congelados

Suspiros estivales como ascienden  
Solitarias las fugas de la muerte  
Taciturna se sumergen ya

Ceñidos mojadas fintas en  
El mimbre bimembre alternan  
Relucientes ráfagas andinas

10

Horizonte almidonado en la fila  
Final bordea la marca serrana  
Enmielada canción de su lozana

Postura nítida escondida yer  
Gue verdores en la nube diva  
De su son suele un silbo silbar

Melodía no escuchada cuando  
La sombra de la noche afirma  
Balbucenado vales balvanera

11

El río de larga finura fragante  
Ausculta con tráfuga acuática  
Dulzura la risa del aire demudada

La otra zona del tiempo cercena  
La siesta del confín o de la prisa  
No el azul del deseo hacia la rosa

Transfigura su sonrisa en balanceo  
De senos adyacentes a la luz foránea  
Que brota de tu boca ensimismada

12

El calor cultiva los abismos  
Donde asoma el río cobre su  
Pasar a solas brujerías

Suspiros recogidos del rocío son  
El ocio más dulce de tu belleza dis  
Tendida & las flores desmedidas

A tu paso se deleitan en tus  
Curvas ninfa entre nenúfares  
Alados al desvío de la muerte

13

Sigilosa oscuridad esférica sinuosa  
Erótica te acercabas dulzura  
Oscilando inmóvil marina sonreiste

Azucarado soplo en el tobogán  
Que con su *swing* alivia tu ninfo  
Manía de sopearte sin causa &

Tenerte sin rumbo como las hojas  
Volantes del otoño susurrante  
En la anunciada primavera aquí está.



**VESSICA PISCIS**

1

Cintura resolana de la tarde  
Acostada alcoba cuya espuma  
Se eleva solitarios senos con

Vertidos a las olas de la luz solar  
Vessica piscis devorada por  
Arrecha luna dominio mareado

De fresca rosa se llena el verano  
Se lleva la calma en las bisagras  
El sonido del aire suena sinuoso

2

& en el rumbo perlado del orfebre  
Misiquilla que riza una sola risa  
Cree oscuro su diamantino fulgor

Nylon & encaje frutos del deseo  
Recupera demente su pasión parada  
Iza cornucopia ilustra mi cuaderna

Vía acecha el fagot la flama azul  
Nacida en los estanques repletos de  
Flores dispersas acaban muertas

3

Como siempre ansiosa baila mora  
Por las tardes donde canta el petirrojo  
Un sentimiento se afina en desquiciar

Paisajes abrumados por estrellas de mar  
Resplandecen ciervos heridos en las leves  
Audacias deprimidas sin la nimia pausa

Que la voz necesita cocida al corazón  
Helado en el urdimbre que en el mimbre  
Bruñido semeja pubis ajenos a los rayos

4

Que del cielo se abren escasos  
Cirrus abrigados por el sol de invierno  
Aislado en el arrayán de su hornacina

Inasible mediodía publica a su manera  
Los ancestros del poema & el sosegado  
Sonambulismo de los humos exquisitos

Blanden las blandas bondies al contagio  
De infinito aroma niquelado por los nardos  
Recogidos a la luz de los aros de Satuco

**BARMOS**

*Algarrobos verdes algarrobos  
Removidos por el viento  
& sus hojas sus ramas  
Se ladean a ritmo incierto*

1

Sueño sin soñar sueña la soña soñada en el bosque  
De Santa Isabel cabras comiendo papel camino  
A los ejidos & los mugidos de las vacas resuenan

En la tarde moribunda abunda la soledad pica  
Los huecos de la iguana corretada en la arena  
Hirviendo antes todavía tibia al fresco del

Desierto sacrificio tentativo o estirpe de la brisa  
Eco en el silencio bautizado por nuevos labios  
Fluyen chispas de la plancha entrañable cons

Tela callada donde aprieta la mojada esquina  
Las aves nocturnas descubren barandales pál  
Pitos para escuchar la extinción del parpadeo

Hálito sobrevive en la espuma del picapedrero  
Al volver del bosque visto ocasión mortal  
Dársena de angustia carente de piel puro

Interior visceral en ayunas varias lunas  
Nulas nublan el pellejo Vallejo eran  
Buenos polvos respirados en el remanso

Del Amor

## 2

Gente a favor de la llegada fugaz  
Carros luces colgados al filo del mar  
Tus hombros hermosos voltean viajan  
En lo endeble de la noche Valencia

Que se aleja en la cercanía de la  
Rinconada grabando su exhibición  
Detenida entre los pájaros encendidos  
Deambulan por los huecos escritos

Frontis hablador de la floresta divina  
Predestinado aguacero alivia el olor  
Cuando cabe sonora frescura atizar  
Aguzada dormida en que se esconde

Enigmas despertados son los dados  
En que respira plácida cacería  
De ariscas novatas durante el  
Desprevenido avance acuerda  
Llamaradas remos contra la corriente

Faces humosas en la cristalina  
Inminencia de tus formas frases  
Deslizadas umbelas donde lluvia  
Fue franja bordeada por solitas

Retazos del bagazo chorrean aún  
Incesante dulzura distraída dic  
Tamina delta de rumores calmados  
Membranas de miembros amados

## 3

Las flores cerradas volverán a abrirse pronto  
Caminemos por la planicie fresco de rosas *ter*  
*Za* rima filtra la brisa de la orilla pagana

Ahora te recuerdo ataviada de blanco  
Abriendo la reja de tu jardín delantero  
Eras caricia del aire delicia traslucida

Aun en la noche regabas tus rosas  
Había ardor en tus suspendidos brazos sos  
Teniendo el surtidor a la sombra de

Tu misma rosa ansia cóncava o perfume  
Que viene de tus piernas centradas con  
Cha constelada en nocturno cielo de

Estrellas azulejos lejos absorta en la  
Adoración de ti misma dejando soñar  
Por esta poesía disuelve la silueta

De antigua soledad florecida en la  
Pupila inalcanzable exaspera el deseo  
En el remoto Rímac mimarte calatita

Márgenes incontinentes cardíaco tiempo  
Arakné esponjosa concebida en la dis  
Tancia cuya fragancia zozobra mi inquietud

Al filo de tu curva la dulzura desta flor

4

Totoras recordadas flotando en el oleaje  
Convencen la sonora cimbreada estrella  
De las aguas tiernas con sus gotas secas

Delicia del viento que cubre los cre  
Púsculos dorados cuyo cielo acerca  
Serenas sirenas silbando por las crestas

Espumas divinas de la Venus chola  
Cifrando en sus brazos cetrinos el  
Trino de las aves marinas más

Finas afinan su fineza & plumaje  
Memoria prístina del lejano país  
Playa exhibida por la arena

Caliente donde un amor se tiende  
En el deseo convierte la canción  
Por la orilla pura humedecida

**DISCURSO DEL CRISTAL AGUDO**

[Homenaje a Gerardo Deniz *In memoriam*]

1

Mar nacarado azúcar oscuro  
Entre una canción canto puro  
Aguas azules espumas de sol  
Rada en silenciosa luz la brisa

Cálido sonido con sino destino  
Callada Aspasia ciela tu cielo  
Por el hielo que camina la nieve  
Leve iluminación portátil africa

Humo circula ronda redonda  
Amanecida en la dulzura ca  
Liente de los murmullos dorados  
Palabra que se dice climática

Noche azulada en la invisible  
Frescura sutura la herida  
Tan querida por Amors afin  
Se borran las nubes solitas

Acordes del cordio soñado  
En la concordia infinita  
Nocturna risueña alicia  
El alisio sinuoso frutillar



2

Follaje acerca lenguaje a la  
Volada del ave que canta  
Inmóvil mojada fisura azul

Oscura calma obsedida se cierra  
En la arena besos salpicados so  
Bre arrecifes dormidos frecuentes

Soles afinan la canción ciprés  
Que arrulla estas cabuyas so  
Lícitas asidas a la luz pri

Mera en alcanzar amaneceres  
Volteados nebulosos sin recuerdo  
Alisios albados por surtidores

Apasionantes imposibles gélidos  
Nos reducen risas rizomáticas  
A la reverberación pusilánime

Soy memoria de tiempo finito  
Extraña serena rítmica afir  
Mado yucún rompe rodilla

Vuelve vuelta oblícua sesga  
Abarca solitaria dimensión  
Que se eleva & se recrea

[Orillas de río Cooper, New Jersey South, agosto 2016]

## Eduardo Urios-Aparisi

### ÁFRICA Imágenes a voces

Escena primera: *La playa*

Plano general: en perspectiva paisaje de día  
primavera en el cielo amarillo  
breve la brisa del mar

invisible olor a sal  
a barcos

Plano americano: sabor de semidesnudos  
bañistas  
cabello mojado  
marineros en las olas  
pecho firme contra la piel flexible del mar

Primerísimo plano: contracción de dolor

Escena segunda: *La estación*

Primerísimo plano: ojos hinchados de esta oscuridad  
y este fundirse en un abrazo  
de bienvenida

VOZ 1: *Tu piel tan negra  
me tizna  
la soledad hace ruidos  
que nunca imaginé  
recordar*

Escena tercera: *Cuerpo al mar*

Plano medio corto: *pechos plegados  
los torsos enroscándose  
y desenroscándose  
contra la sombra del árbol*

Plano largo: *línea de horizonte y marea de cuerpos*

VOZ 2: *Nunca serás tú ni yo  
serás octógono  
que se pliega y adquiere  
nuevos cuerpos diamantinos  
incrustados en tu espalda arenosa*

Travelling vertical  
en picado: *el caracol lentamente se pliega  
en la cámara desenfocada*

Escena tercera: *Adoración*

Contrapicado:  
VOZ 1: *Dios tan negro dios tan claro  
quédate aquí en esta oscuridad  
penetrándome todo  
  
tu cuerpo ya deshecho dentro de mí  
mi cuerpo ya lleno de dolerme  
y de dolor de ti*

Escena quinta: *Ausencia*

Plano figura: *hombros brazos arqueados*

Primer plano: *manos en la cintura  
cuello en tensión  
mentón mal afeitado pero duro*

pero cerrados duramente los dientes  
la mandíbula  
y no en los ojos no no  
una luz líquida  
herido

VOZ 2: *adiós adiós*

Panorámica circular: el reflejo de ondas  
sobre la habitación a oscuras  
en el ventanal  
en la terraza la luna  
una tristeza

Escena sexta: *La sabana*

Plano aéreo:  
en ningún lugar el tren  
galopando como un hilo  
de cebras  
en el pecho de la sabana  
imágenes a voces

## El mar

### 1

Cuando hablo de ti, lo primero que suena es todo,  
todo se presenta, como el seno, el seno del mar,  
el mar embravecido. Todo se desborda y todo asombra  
y tiembla como un soneto cuando hablo de ti.

Otras voces vuelven a sonar en este momento,  
a sonar, a resonar porque mi voz es humilde  
y frágil y vulgar y torpe. Todo es una marea,  
una isla, una playa y un acantilado de tormentas.

Ahora solo me quedan unas huellas que el mar  
cada vez en menos líneas hace apenas visibles.

Escribo el rito repetido de la ola y de la arena,  
un paisaje de mi adolescencia y mis libros.

En las ruinas vacías de mi habitación se oye  
el sonido de tu voz salpicando la arena y mi rostro.

### Vidas que van a dar a la mar (2012)

#### 1

En la conversación de ayer me di cuenta  
De que ahora las pedradas no dejan sangre,  
Pero duelen tanto o más. Me dejan heridas  
Marcadas como letras cinceladas con punzones.

Todo mi cuerpo es un tatuaje de mi historia:  
La vida, los lugares, las escapadas a toda prisa  
Sin más espacio para respirar que mirar al destino  
De mis pasos y el pasillo inocuo de una interminable

Terminal. Sin tiempo para adioses ni los cortos ni los largos  
Ni los que parecían definitivos, ahora que sangro  
De tanta pedrada, ya no me quedan ganas ni energías.

La gente también se ha apostado contra mi cuerpo  
Y si mi rostro es una sombra recortada en el blanco  
De la pared, es porque me ha perfilado tanta gente.

Ahora que el atardecer de este día de otoño se enarbola  
De una intensa luz, las pedradas virtuales me dejan  
Un espasmo y una tristeza y una herida tan real.

#### 2

De pequeños, apenas dos años, no jugábamos, nos pegabas  
Con piedras de la calle, en el descampado delante de la casa  
Que daba a la estación. Tantas veces esta historia ha rodado  
De labio en labio como una roca por el pedregal,

Por el cauce seco de los ríos de nuestra vida.  
Tal vez no lo pueda saber nunca, la causa, el sentido.  
Por qué jugabas antes a odiarme y ahora también.  
Por qué sigues en ese cauce seco, con esas piedras,

Piedras que van a darme contra un mar de pantallas.  
Si mi cuerpo fuera agua y luz, si mi cuerpo fuera  
Memoria maleable y ligera, pero ahora el tiempo,  
La vejez, las deudas lo han hecho piedra inamovible

Que va a dar al morir. Es la piedra insensible que rueda  
Vieja y desnuda por el golpe de la historia por concluir.

### En el ángulo oscuro

Las noches son salones donde duerme un arpa de palabras,  
Palabras desordenadas por el suelo como las gotas de la tormenta  
En la arena fría de la playa. La playa es la de mi adolescencia:  
El apartamento frente al Mediterráneo y las rocas grises que formaban  
Cuevas de donde surgían los cantos de ondinas en la rompiente.

El salón es la casa de Valencia donde mi padre me leyó ese poema  
Y me hablaba sobre el genio que se esconde en el rincón oscuro  
Esperando a que se hagan de oro sueños, ideas, ambiciones. Ahora  
Las palabras son más como hojas doradas de árboles que desnudan  
El viento de otoño y la lluvia y el frío. Si mis recuerdos son una sala,  
Es una sala de noche y se cubre de vergüenza y de miedo. No tiene  
esquinas  
Ni salidas iluminadas con la bombilla roja y la palabra "EXIT,"  
Ni una línea de luces azuladas a lo largo de las butacas,  
Ni una cortina de fieltro rojo oscuro que cubra la puerta  
Para que no entren ni el ruido ni el frío de la calle.

No me queda ni el sueño prometido de que una mano  
venga a despertar el sonido de música de esas cuerdas.  
La entrecortada respiración busca las palabras  
En ese momento de cariño trivial y corriente  
– De los pocos que recuerdo.

Han cerrado la puerta y no se oye el sonido del tráfico  
Ni se siente el frío del invierno venir a sentarse en la butaca a mi lado.  
Las luces son extrañamente redondas. El cielo profundamente oscuro.  
Nieva afuera y yo conduzco el coche. Busco un lugar para aparcar.  
El rostro en primer plano se separa del parabrisas con una mueca.  
La calle está sola y le invade la incertidumbre. ¿Adónde lleva esta calle?

Tras la cortina se cierra la puerta y la luz y el silencio oscurece el salón.



*When I die you will be the sole custodian of our memories*

## 2 Nudus 1

Entre todo lo que soy, no soy mi cuerpo.  
No creo que pueda crear un autorretrato desnudo.  
Aunque no hay nada como sentir el aire deslizarse por la piel  
Y el fresco aliento de la luz tras la ventana excitar los poros  
Cóncaos y enclaustrados por la ropa, pieles de una cebolla  
En la que me envuelvo o me escondo como caracol, mejillón o tortuga.  
No, no soy mi cuerpo: estas yemas que golpean el teclado se sienten  
Tan lejos como los dedos de otro cuerpo y mis ojos no miran los ojos  
Reflejados en el espejo ni escuchan mis oídos esa voz que responde  
A mis palabras, es una voz que cuando escucho pertenece  
A un desconocido que se llama Eduardo y que vive entre ficciones.

## Nudus 2

Los días de sol la ducha y la habitación son un único espacio  
De destellos que se desvanecen al dar contra mi piel de pronto  
Suave e iluminada. Es esta piel la que se hace de puntillas corriente  
Y deslizada por el trasunto sin prisas de la primera hora del día.  
Desplegado en mi cuarto lo cubre el sol con su dorado matutino.  
Prende el vuelo y se posa por descuido en los muebles, las sábanas  
Y todo parece pigmentarse de una extraña sensación de claridad.  
Tengo tanto que atender, tantas urgencias y tanta premura.  
Tengo tanta ansiedad que picar con mis dedos contra el teclado.  
Qué difícil que me hunda en su volumen líquido y desbordado.  
Así si el mundo fuera luz tendría esa incomprensible soledad  
De los ángeles extraños que me amparan en estos momentos.

## Nudus 3

Me voy despojando de piel y me habito de otros atuendos  
De fibra natural, tejidos en algún rincón del mundo y apropiados  
Para el día que me apresta a no ceder a la pereza y a la melancolía.  
Puede que sea menos apuesto o apropiado, pero me gusta este cuerpo  
Cuando se sumerge en el agua y se deja empujar por corrientes hondas  
Como los tenues hilos de la mañana antes de que se conviertan  
En alfileres o en prisiones del tiempo: llegar puntualmente, cumplir  
Con las fechas y los rumores, conocer mi rumbo, no estar perdido.  
Con esta nueva piel estoy dispuesto a todo: la herida del tiempo

Ha dejado cicatrices inevitables, pero el día y su urgencia me recuerda  
Que estoy lejos de aquel extraño de las fotos, de aquel que no reconozco  
Haber sido, que no recuerdo haber mirado contra el espejo  
De aquel que no soy yo y que aún ahora menos tras las pieles  
De mis años y de mi destierro: si la hora se apremia, no me conozco  
Dentro de poco ni con la piel que dejaré cuando la noche llegue.

#### Nudus 4

Como en un espejo no me retrata la cámara de mi teléfono  
Inteligente, ni dejo que mi imagen se disperse por internet.  
Como los electrones de un átomo en este sistema desconectado,  
Abierto a alucinaciones de amistad y de cercanía.  
En miniatura habito aquí, apenas dos palmos de tierra,  
El asiento de mi silla, la pantalla de mi portátil, los ojos de mi teléfono,  
El silencio de las palabras que corren por el blanco del programa,  
El murmullo de la corriente del aire acondicionado.  
Vestido de palabras, de voces que suenan en mi mente como pisadas,  
Soy un turbio río que baja en picos de dedos en la cuenca del teclado,  
Como píxeles orientados hacia el final del párrafo.

Así, la muerte nos habita, la vida se nos aleja con las prisas del tiempo.  
Tan solo dejamos en este planeta la pisada de unos pies descalzos  
La huella de unos dedos manchados de tinta en el pasaporte cotidiano.

Edwin Murillo

## SUNSET GARDENS

En la parte norte de Houston, a unas quince millas de la alcaldía ubicada en la calle Bagby, está un vecindario de mierda llamado *Sunset Gardens*. Sin duda, una burla de algún burócrata escamoso, aunque tal vez sea un caso de sadismo, ya que poco tiene de puesta de sol y nada de jardín. Como para rematar el tema, un detalle más... Yale es la calle principal de dicho barrio. Una búsqueda rápida en *Google Earth* (o lo que esté *en vogue* en su mundo) confirmará que esa maldita vecindad sigue sobrepoblada de casas portátiles, perros callejeros y rejas oxidadas, y por supuesto, un sinfín de desperdicios. En aquel lugar había no hace más de veinte años (lo estoy contando en el 2016) una iglesia pentecostal, a día de hoy misericordiosamente borrada por siempre de la faz de la tierra.

En una de esas casas portátiles, a poco más de trece metros de la entrada principal del templo, vivió un tal Jairo, que con sólo nueve años ya había visto suficiente de este mundo. Ojos sobresaltados, trigüeño y cabeza algo malformada, la madre le hacía pasar horas interminables en cultos dominicales. Atrapado en ese edificio pestilente él no podía hacer otra cosa más que maravillarse al ver tan curioso espectáculo, todos los piadosos, llorando en lenguas que él nunca más oyó en su vida. Eran momentos de voyerismo paralizante, el balbuceo arrítmico de esa jerga indescifrable llenando el templo de lamentos ensordecedores. Ese sufrimiento ajeno Jairo lo tuvo que soportar domingo tras domingo, al igual que un rito siniestro del padre: enviarlo a pescar aluminio. El rito consistió en un deambular, saco en mano, por las calles de *Sunset Garden*, y otros vecindarios miserables, en busca de todo tipo de producto reciclable. Los premios más deseables eran latas, papeles o viejos marcos.

Desafortunadamente, esas excursiones siempre lo aproximaron a los peores sujetos del barrio, y a los caprichos de la multitud de perros sarnosos. Por el resto de su vida, el domingo despertó una amargura especial para Jairo y nunca pudo superar la costumbre de odiarlos.

Las “expediciones”, eufemismo del padre, acontecían sin importar los pronósticos climáticos, a partir del culto. Dada la imprevisibilidad de los pastores invitados, que poseían el don de prolongar casi infinitamente los sermones (la congregación entendía que la inspiración divina no se regía por nuestro concepto de tiempo terrenal), a veces las expediciones comenzaban en las últimas horas de la tarde. El padre de Jairo, un carpintero sin título que también trabajó de pastor evangélico y contrabandista de relojes, le dijo que esas excursiones dominicales demostrarían la valentía del peladito, y que eran una tradición familiar que él también soportó por el bien de su familia. Años después, su abuela paterna le contaría otra historia.

Antes de ser enviado, el carpintero lo sermoneaba. Casi siempre, como para convencerse a sí mismo, él hablaba sobre la importancia de enfrentarse a la vida sin miedo y en otras ocasiones los desvíos narrativos lo llevaban a confesar secretos familiares. Para Jairo esas historias de paternidades comprometidas e hijos abandonados parecían telenovelas mal producidas, pero no lo eran, serían lo más mágico que conocería hasta que oyera las leyendas de los traquetos paisa. Muchas veces sospechó que el carpintero exageraba, pero cuando vio por primera vez las playas de Manuel Antonio y a su prima Lucy, ojos azules y mechas alborotadas, por fin entendió que la distancia entre la verdad y su padre era casi inexistente. Notó inmediatamente un parentesco innegable en el azul profundo de los ojos de ella y las impresionantes aguas del Pacífico. Ya de grande, Jairo nunca pudo entender la contradicción...el abandono del paraíso para vivir de prejuicios y maltratos. Alguna vez Jairo pidió una explicación, pero sólo se ganó la fría mirada del carpintero, quien nunca reconoció su propia traición. Él, que nunca tuvo padre, le negó lo mismo a otro. Ese otro también sufrió de ausencia, pero eso, buen lector, es una historia aparte.

La primera vez que salió, el carpintero lo trató de animar con la historia de una aventura que él había disfrutado con su abuelo en las montañas de Toro Amarillo. Pero ese cuento de hadas se fue al carajo cuando Jairo sintió por primera vez el frío crepuscular de una Pepsi aplastada. Casi de inmediato, Jairo entendió. Esas latas, muchas de ellas escondidas en pequeñas montañas de porquerías, eran indispensables ya que el carpintero había quedado sin trabajo otra vez por causa de su temperamento legendario. A partir de entonces, Jairo peregrinó sólo por distintas calles, mendigando todo desperdicio reciclable...papel aluminio, cubiertos, recipientes, latas...todo. Después, con las bolsas plásticas

sobrepasadas, comenzaba el segundo acto de esa obra absurda. Uno por uno, cada artículo recogido era *preparado*. Cada premio era compactado, para ahorrar bolsas, y a cada lata se le insertaba pequeñas piedras para aumentar su peso total.

Aquel primer domingo de expedición, después de un culto larguísimo, Jairo despertó balanceándose precariamente. Estaba al borde de un precipicio, un pequeño acantilado con aroma a mierda. El culto había terminado y ahora, sin haberse dado cuenta, estaba allí, a la intemperie. Una vergüenza tremenda se desparramó desde sus párpados hasta llegar al estómago vacío. El aullido del viento era incesante. Vio una lata, pero Jairo se debatió entre exponer su mano al invierno para cogerla. Esa Pepsi sumergida, casi totalmente congelada, pareció burlarse de él. Al estrechar la mano desnuda soltó un solemne murmullo:

-Shit...

La fuerza en su mano derecha no conquistó la barrera de hielo y un segundo esfuerzo herculino sólo logró abrir una herida. Rejuvenecido por el dolor y el calor deslizándose por sus oídos, Jairo descargó su ira contra el pasto con la misma gentileza paternal con que el carpintero desahogaba sus propias impotencias con el televisor. Resentido, pateó el hielo y el zapato absorbió frío y agua con mucho más entusiasmo de lo esperado. Jairo desesperó, mientras unas lágrimas impertinentes aprovechan la ocasión para escapar. Corrieron disolutas, dejando sus huellas sobre el rostro del muchachito. Misericordiosamente, en aquel momento, apareció la voz de la abuela, para que no se sintiera tan sólo. Sus palabras lo acariciaron como siempre y en un suave acento santandereano, como consuelo se oyeron:

-Párese m'jito, que no se me vaya a resfriar...

Jairo miró a su alrededor, sonrió al oír a su abuela, pero sus ojos chocaron con el cadáver descompuesto de un gato atropellado y quedó tenso. Jairo notó que la sensación en su pie izquierdo, empapado de frío comenzó a desaparecer, como si el pie se desprendiera del cuerpo. Un millón de agujas despertaron lentamente, suficiente motivación para intentar escapar. Un último pujar rescató al pie y Jairo rabioso quedó postrado sobre el pasto como un juguete abandonado. Mientras tanto, el atardecer quemaba minutos y segundos.

Después de un tiempo indefinible, se reincorporó y siguió hinchando la bolsa de plástico. El contraste de la enorme bolsa y Jairo fue notable. Su pequeñez tan insignificante. El cansancio lo empezó a vencer y casi simultáneamente maldijo las latas, el frío y al carpintero. Pero una sensación mucho más siniestra cayó sobre él, mientras miraba el eminente

anochece. Sabía que al amanecer tendría que regresar a la tristeza de la calle Nordling, otro universo absurdo disfrazado de primaria. Allí estarían, esperándolo fielmente Jalen y Clemente, *los trasnochados*, como él les decía. Ellos, insignificantes en sus mundos, eran dejados al azar por madres ausentes y padres desaparecidos. También lo estaría esperando el profesor de educación física, saturado por una hediondez nauseabunda. Lo aguardará inquietamente para acariciarle la garganta con su mano de concreto. Cualquier infracción era motivo para estar a solas. La imagen de los ojos rojizos y despavoridos de Wilmar, su amigo salvadoreño, colgado de la mano del monstruo se quemó para siempre en la memoria de Jairo. Cada aprieto exprimía aliento, y mientras esperaba su turno, Jairo sólo lograba detener unas cuantas lágrimas, pero él recordaba la promesa del monstruo. Éste había visto al hermanito, lleno de felicidad y vida, y para salvarlo debería guardar el secreto. Jairo había aprendido a esconder los moretones con su imaginación.

En la vieja cafetería, como todas las mañanas, lo esperaban ilusionados *los trasnochados*. Necesitaban usar la misma tarjeta alimenticia para suplantar el desayuno inexistente en sus casas. El Jairo de hoy parece distinguir el olor de aquel triste combinado...huevos pateados (medio crudos), dos rebanadas de pan y un misterioso liquido anaranjado. Los tres se turnaban para hacer fila y recibir el bendito desayuno. Ellos creían que el negocio pasaba desapercibido, pero estaban equivocados. Los tres conquistaban el gruñido en el estómago gracias a la tierna complicidad de doña Lola, una de las cocineras mejicanas. Con el tiempo, los tres se distanciaron, pero Jairo nunca olvidó sus primeros parceros. Cuando se graduó en 1994, no pudo recordar los nombres de aquellos negritos tan sonrientes y felices, que él había perdido de vista hacía tiempo. Tampoco supo que Clemente había muerto el año anterior en Fairhill, cuando una bala perdida, tan comunes en esa parte de Filadelfia, lo encontró desprevenido. Sin embargo, para ese entonces Jairo ya sabía que lo único peor que ser pobre era ser negro en los Estados Unidos. La historia y el futuro le darían la razón.

De vuelta al Houston de 1986, el anochece lo sorprendió. Él no quería vacilar demasiado tiempo en la oscuridad, porque ya había aprendido que la visión nocturna de los perros del vecindario era infalible. Lo más rápido que pudo terminó de recoger las ganancias, y las metió precipitadamente en la bolsa de plástico que traía. Jairo parecía ver brillar ojos por todas partes mientras el latir de su corazón competía con su respiración agitada para ensordecir los sonidos de la noche que llegaba. A unos cien metros de la entrada a la propiedad de la iglesia, el miedo lo venció. Estaba seguro que los perros estaban sobre él, los sentía a sus espaldas y la respiración artificial de esos caninos lo convencieron...correr sería su única esperanza. Las dos bolsas que llevaba ahora multiplicaban su

peso mientras que el zapato mojado parecía arraigarse a la carretera con cada paso. El frío en su pie intensificaba el de su garganta que ahora ardía enfurecida. Jairo sintió que el silencio de la noche sólo quería decir que los perros estaban sobre él, pero él no paró de correr, la luz del cuarto de su hermanito, a la distancia, no se lo permitió. Corazón, garganta y pie ardiendo, Jairo tropezó con el carril del portón de la propiedad y cayó descontroladamente. En la oscuridad y con la sinfonía de la noche de trasfondo, nadie supo de Jairo, ni lo oyeron llorar de rabia y miedo.

La noche tejana le respiró sobre la nuca y cariñosamente lo convenció a seguir adelante, y, como pudo, siguió. Más que las heridas que llevaba, le preocupaba el pantalón roto que el padre no le perdonaría. Dudó unos instantes antes de abrir la puerta, deseando que su mundo fuera otro y que cada puerta fuera otra realidad, pero no. Guardó las bolsas debajo de la escalera y abrió resignadamente la puerta. Se encontró con el escándalo de un partido de fútbol mexicano y los brazos alegres de su hermanito Edson que corriendo vino a darle una bienvenida calurosa. Los ojos de la madre, al ver tal tristeza convertida en hijo, le aseguró, con sólo la mirada, que el carpintero estaba entretenido con el partido entre los Tuzos del Pachuca y los Monarcas de Morelia. Lo más ágilmente que pudo, se escapó hacia la habitación que compartía con el hermanito a esconder las heridas y el pantalón rasgado. El dolor de las cortadas y los pulmones encendidos, competían ferozmente con el mal olor de las calles. Para evitar que las paredes y la alfombra absorbieran permanentemente semejante hediondez, Jairo se desnudó descuidadamente y volvió a lastimarse las cortadas. Abrió la ventana más cercana y echó hacia la oscuridad pantalón, medias y camisa, sabiendo perfectamente que los zapatos se salvarían porque no tenía otro par. Debajo de su almohada, un pijama descolorido le ofreció poca protección contra la noche invernal.

Buscó a la madre para tranquilizar su estómago y ella le tenía esperando un pequeño bocadillo de jamón, lo último que le quedaba después de cuidar del hermanito y del carpintero. Ella se había acostumbrado a dormir el hambre con café. Dos mordidas y un vaso de agua obraron el milagro, y vencido por las desventuras Jairo empezó a gravitar hacia la luz al final del pasillo nuevamente. Dos colchones de segunda mano y un calentador prestado era lo único que adornaba la pequeña habitación. Tirado sobre el colchón Jairo cerraba los ojos para jugar con todos los juguetes que veía en los anuncios de televisión. Como su imaginación era mucho más rica que sus padres, ningún capricho se le negaba. Los juguetes más extravagantes batallaban incansablemente en su mente, muchas veces los ejércitos de Skeletor eran vencidos milagrosamente por las fuerzas de Mazinger Z y los Felinos Cósmicos. Inmerso en sueño, Jairo podía tocarlos todos. Sobre aquel colchón, nada le era distante, su imaginación podía desviar el final de sus propias historias. En ese, su



mundo privado, los juguetes sólo eran para jugar y no para ser comprados y sus aventuras no eran limitadas a la calle Yale. En esos momentos el olor a calle desaparecía.

Sin embargo, esos sueños felices estaban predestinados a terminar. Edson lo había buscado desesperadamente hasta encontrarlo tirado en el cuarto. Sin importarle la gravedad de la naciente batalla en el otro mundo de Jairo, Edson lo sacudió y lo regresó de nuevo a *Sunset Gardens*. Al abrir los ojos, Jairo vio una cara sonriente, y la luz del techo produjo un efecto espectacular, un aura parecía emanar de él. Jairo no pudo resistir y lo abrazó bruscamente con suficiente fuerza como para que los dos empezaran a rodar sobre la alfombra. La batalla monstruosa del mundo lejano de Jairo ahora se trasladó a una casa portátil en el norte de Houston. Esa guerra era lo que Edson había esperado. Un huracán de carcajadas y cosquillas entre los dos que provocó un bramido atronador del carpintero. La madre se acercó a la bulla y frente a tanta despreocupación se pudo percibir, apenas visible realmente, una sonrisa tierna sobre su rostro curtido. Segundos después, al caer totalmente la oscuridad de la noche tejana, ella los mandó a dormir, ya que no hay mejor prevención para el hambre.

Esa noche, Jairo regresó a su mundo favorito, donde existe una alianza entre León-O y el ejército de Optimus Prime. Sólo que esa noche también apareció entre la historia cósmica, la perversa mano de una bestia chueca. En ese sueño, un hombre monstruoso pero conocido, lo miraba incómodamente. Tosco y de edad indefinida, sus ojos lo traspasaban. Ojos ensangrentados, llenos de sed indeterminada, se le acercaron, y entonces ni los ejércitos de los Autobots podían protegerlo. Sintió los ásperos dedos del monstruo acariciando su garganta, y violentamente inhaló e interrumpió la pesadilla. Jairo, sentado en oscuridad absoluta, respiró intranquilo durante varios minutos, el dormir como el comer quedarían para otra ocasión. Si cerraba los ojos los dedos reaparecían. De esa manera permaneció por un tiempo, después el sol tejano comenzó a nacer, lo cual fue para Jairo un cruel recordatorio de que el lunes había llegado.

El carpintero sonó su nariz, como todas las mañanas, y el día había comenzado oficialmente. Jairo, ahora convertido en un *trasnochado* también, esperó la salida del carpintero para entrar en el único baño de la casa. Jairo sólo tenía unos quince minutos para prepararse, porque, el carpintero siempre salía de su casa a las 6:35 de la mañana, destino desconocido. Con la mochila en mano, Jairo se despidió de la madre y de su hermanito, y salió resignado hacia la camioneta del carpintero. El viaje a la escuela en Nordling duraría unos minutos, y como casi todos los días anteriores, Jairo sería el primero en llegar. El carpintero le dirigió sólo una palabra en voz reposada y sin sentimiento, la de siempre... "Adiós".

Jairo saltó de la camioneta con entusiasmo porque conocía la impaciencia del carpintero (una vez esta despegó antes de que él estuviera del todo preparado). Jairo se dirigió inmediatamente hacia las puertas cerradas de la cafetería, donde en unos veinte minutos doña Lola le haría el primer favor descomunal. Ya para las siete y quince comenzaría a despertar la escuela, y muy pronto el gimnasio, los pasillos y las aulas estarían llenas de vida y alboroto. También estaría rejuvenecido el monstruo de la madrugada, bramando, esperando el momento preciso para acariciar las frágiles gargantas de los más pequeños...como aquellos que viven en *Sunset Garden*.

## Federico Vegas

### *Voltaire*

Siempre se han enfrentado dentro de mí dos fuerzas: la del abuelo educador y la del abuelo comerciante. El comerciante es Arturo, de mi madre, la rama andina, la seria y ceremoniosa, justo la apariencia que requieren los buenos negocios.

El abuelo Arturo emigró con su hermano mayor a Caracas poco antes de los años cincuenta, en los tiempos que el éxodo del campo a la ciudad comenzó a agarrar la fuerza de una invasión. Los hermanos montaron una pequeña bodega en La Pastora y así se mantuvo la familia durante varios años. Luego el mayor hizo familia y agarró camino de su cuenta.

En la pensión donde se quedó viviendo Arturo, conoció a un inmigrante haitiano de elegantes modales que hablaba español, inglés y francés. Se llamaba Monsieur Voltaire y trabajaba para una familia muy rica en el Country Club. Cuando Arturo le preguntó desde cuándo usaba de apodo un nombre tan célebre, su nuevo amigo le respondió que desde la infancia.

—Has debido ser un niño muy culto para inventarte eso de Voltaire —comentó mi abuelo.

—El culto era mi padre, así me bautizó. Mi apellido es Tesson. Lo único que yo me inventé fue el “Monsieur”.

El haitiano solo aspiraba a la estabilidad de los sedentarios que siempre tienen una sola esposa, un mismo oficio y un único domicilio. Le parecía absurdo forzar la barra de las expectativas después que la vida le había impuesto una desaforada dosis de desgracias de las que

milagrosamente había logrado salir ileso. Contaba que venía de una familia muy aristocrática que había sido diezmada cuando los “marines” se retiraron de Puerto Príncipe. Él fue el único de la familia que logró huir a República Dominicana. Cruzó la frontera sin nada y se puso a trabajar en las zafras con un machete prestado. Luego vino la persecución de 1937. Trujillo se afianzó en el poder con una campaña xenofóbica que culminó en un genocidio de trabajadores haitianos. El método era exigirle al detenido que dijera “perejil”, y al que decía “pegejil” le cortaban la cabeza. De allí quizás venía la pronunciación impecable de Monsieur Voltaire, salvado por una lengua que se adaptaba a los misteriosos giros de un nuevo idioma. Su éxodo continuó hacia Venezuela y empezó cortando caña en los valles de Aragua, hasta el día que el dueño de la finca lo escuchó hablar inglés con su acento impecable y se lo llevó a Caracas para que hiciera de mayordomo, chofer y guardaespaldas, dada su altura y mirada fúnebre. Era un hombre muy fuerte que jamás salía de juerga. Le tenía miedo a las peleas y a los tragos, no por cobarde sino por los peligros que propiciaban sus facultades prodigiosas.

Este culto mayordomo se llevaba a la pensión los montones de revistas viejas que botaban a la basura en la quinta Salamanca del Country Club. Los fines de semana los dos amigos comentaban desde los grandes acontecimientos mundiales reseñados en los artículos de *Life* hasta las propuestas más prácticas de *Mecánica Popular*. Arturo siempre estaba atento, cazando oportunidades. Nunca perdió la rutina de analizar noticias. Lo recuerdo examinando los avisos clasificados de El Universal y dibujando una maraña de flechas que parecían las coordenadas de un tesoro.

Monsieur Voltaire también se trajo a la pensión una colección completa de los Clásicos Jackson que su patrón había desechado por desvaída y le propuso a Arturo incluirlos en los temas de sus discusiones, pero el abuelo contestó que a él sólo le interesaba leer revistas que lo ubicaran y lo actualizaran. Entonces su amigo inició una de sus disertaciones:

—Nuestras lecturas deben servir para ampliar nuestra visión del tiempo y del mundo, no para confirmar la que ya tenemos.

Prevalecieron las revistas y un buen día apareció una oferta que les llamó la atención. Una compañía norteamericana de productos para bañar perros, con el nombre de su propietario y fundador, “Mister Roberts”, buscaba un representante para Latinoamérica y el Caribe. Aquello a mi abuelo le pareció totalmente absurdo. De donde él venía, jamás a nadie se le había ocurrido bañar un perro; el poco jabón que había era para la gente. Monsieur Voltaire estaba más abierto a las sorpresas que depara el futuro y, revisando los amontonamientos que rodeaban su cama en la pensión, encontró un artículo sobre Rin tin tin donde quedaba demostrado que ahora los perros eran más importantes que la gente.

Uno de los subtítulos aseguraba: “Todas las familias quieren tener una estrella de cine en casa”, una frase que los hizo reír de felicidad, como si ya la sociedad con míster Roberts estuviera andando.

Mi abuelo Arturo podía pasar en segundos de una terca indiferencia a la excitación de un fanático, y empezó a imaginar un mundo donde habría mares de jabón y la gente pagaría por bañar a su perro. Le pidió a su amigo que le escribiera una carta al señor Roberts, dirigida a sus oficinas de Richmond, Virginia, ofreciéndose como el representante que necesitaba.

Al mes tuvieron respuesta: míster Roberts quería conocer personalmente a su nuevo socio y solicitaba una fecha para el encuentro. ¿Dónde recibirlo? Tenía que ser un lugar que transmitiera confianza y así poder cerrar el acuerdo comercial, pero era imposible conseguir una oficina. No tenían ni para pagar un día de alquiler. Estaban a punto de desistir cuando el haitiano propuso hacer coincidir la visita del norteamericano con un viaje largo que los dueños de la casa en el Country harían a París. Mi abuelo sería el propietario y Voltaire su mayordomo, un papel que conocía a la perfección. La actuación de mi abuelo requería de bastante más preparación y se gastó unos buenos reales comprando un buen traje. Cuando se quejó de que estaba arriesgando todos sus ahorros, su socio le respondió:

—Si esto se descubre, vuelvo a cortar caña.

Se tomaron en serio el futuro encuentro e hicieron un ensayo general en la residencia. Mi abuelo recibió una clase de buenos modales. Aprendió donde estaba los licores, donde los tabacos y hasta cómo ubicar casualmente en la biblioteca una enciclopedia sobre animales prehistóricos. Asombrado del buen estado en que estaban las ristras de tomos, preguntó cómo los libros se mantenían en tan bien estado.

—Jamás los leen —respondió Voltaire con el tono melancólico de quien no puede reparar una injusticia.

El chofer haitiano buscó en el aeropuerto a míster Roberts, quien sería recibido a las puertas de la residencia Aminta por la imagen radiante de un posible socio con mayordomo trilingüe y dueño de un bello jardín con grandes árboles. Las cosas salieron mucho mejor de lo pensado. Monsieur Voltaire había insistido en que las mentiras debían tener un razonable porcentaje de verdad, y era rigurosamente cierto que la familia del dueño de la casa estaba de vacaciones en París. La otra recomendación que le dio a Arturo era más sutil y fue más efectiva:

—Los ricos aman o detestan. Se pueden dar el lujo de evitar los sentimientos intermedios.

Cuando Roberts, viendo los amplios campos de grama más allá del jardín, le preguntó al dueño de la casa si le gustaba jugar al golf. Mi abuelo respondió que le parecía una pérdida de tiempo caminar detrás

de una pelota tan pequeña y pegarle con un palo de alambre. Además añadió con orgullo:

—Lo mío son los caballos.

La frase, traducida por Voltaire, sonaría mucho más elegante, sobre todo cuando le añadió un comentario de su propia cosecha:

—“It is not enough for a man to know how to ride; he must know how to fall”.

El proverbio sobre la importancia de aprender a caer con dignidad tendría sentido cuando, medio siglo después, las acciones de Roberts y compañía se vinieron abajo y el abuelo perdió millones de dólares.

Esa conversación, junto a un par de habanos y una dosis desmesurada de buen coñac, fue el principio de una larga amistad. Seguro que Voltaire había leído en alguna otra revista que los hombres de Virginia aman el tabaco y los caballos.

El trato de la representación fue cerrado con un apretón de manos. Mi abuelo tendría una línea de financiamiento de cincuenta mil dólares. También le asignaron gastos de representación y aceptó con entusiasmo el compromiso de aprender inglés. La vida le había cambiado. Al día siguiente míster Roberts partió rumbo a Brasil y mi abuelo regresó a su pensión, donde hizo un balance de los detalles:

—Todo estuvo muy bien, menos el coñac.

Monsieur Voltaire respondió con su tono más humilde y servicial:

—Sus tragos, querido amigo, los rendí con agua.

—¿A qué vienen esos trucos de puta?

—Para ahorrar...y para que no se te aflojara la lengua.

La lengua era la religión de Voltaire, el alma de los negocios y de la amistad. Mi abuelo cuenta que todo lo que dijo en aquella primera reunión sonaba más inteligente en inglés. También recuerda que hubo un momento en que la conversación se hizo tan fluida y grata que llegó a temer que Roberts fuera el mejor actor de los tres, pero se tranquilizó cuando su socio le explicó al volver del aeropuerto:

—Nosotros no tenemos nada que perder. Ahora solo nos queda trabajar y avanzar.

Mi abuelo terminó haciéndose socio de Roberts con un porcentaje muy pequeño, pero de un negocio que abarcaría varios continentes. El pequeño laboratorio de Virginia se convirtió en una gran trasnacional con operaciones en casi todo el mundo, y mi abuelo tuvo mucho que ver con el crecimiento de la operación en Latinoamérica.

Diez años después, cuando ya Roberts y Arturo se habían demostrado una lealtad inquebrantable, mi abuelo sintió que había llegado el momento de confesar la verdad sobre los inicios de su amistad. Estaban bebiendo en un club campestre en las afueras de Richmond y Roberts se río complacido con el cuento, orgulloso de haber sido la víctima de

una tramoya con un final tan auspicioso:

—Nunca un engaño me ha traído tantos beneficios.

Él también tenía algo que contar, pues camino al aeropuerto trató de robarse al mayordomo:

—Le ofrecí arreglarle los papeles y un sueldo fabuloso. Nunca había conocido un hombre tan culto.

Apenas Arturo llegó a Caracas, buscó a su Voltaire y le reclamó que no le hubiera contado la propuesta de Robinsón, y, más todavía, que no la hubiera aceptado. La respuesta que le dieron me marcó para siempre:

—Hace diez años no tenía una buena explicación para quedarme en Caracas. Ahora sí puedo decir que aquí tengo el mejor de los socios. ¿Dónde se ha visto que un mayordomo tenga tantas acciones como el dueño de la casa?

Poco antes de morir, mi abuelo me contó uno de sus secretos. Su primera intuición era la correcta: a los perros no hay que bañarlos con jabón, les hecha a perder la piel al eliminarles su aceite natural

—Cepillo y agua es todo lo que necesitan —me dijo—, es igual que con los caballos.

Le pregunté si se arrepentía de haber iniciado su fortuna con algo tan inútil y me respondió:

—Más grave que bañar un perro con jabón es no aprovechar un buen negocio.

Ese diálogo me ha perseguido siempre, como si en el futuro me aguardara un nieto que está por hacerme la misma pregunta.



**Rodolfo Häsler**

**DIARIO DE LA URRACA: POEMAS**

Página uno: lunes. La urraca lúcida

Tengo una urraca que todo lo mira.  
Aunque huidiza, ahí está, quizá un azar,  
tira de la hebra, un deslizamiento al caer  
sobre un montoncito de hierba de Ibirapuera.  
En territorio agreste, lejos de mantener la calma  
la urraca se manifiesta, insiste en un vuelo sin laberinto,  
atraviesa el éter y anula el deseo yéndose por el costado,  
se esfuma por el mejor lugar, su juicio en la fronda.  
Repite un salto que es una línea, y abarca más,  
embauca temprano a su adiestrador.  
Celebran ambos la vez, bordea el refrán  
siempre a punto de perder la ocasión,  
hurgando en tierra mansa, sobre hojas húmedas,  
un hondo sentimiento de abandono.

Página dos: martes

La palabra urraca: la leo en el espejo.  
 Un liso corte en el cristal ¿qué te propone?  
 La imagen se va por la ranura del azogue  
 y corre a una boca de metro, destino Jabaquara.  
 La sombra estatuaría de los predios lima el cristalino,  
 no descubre nada, sólo extrañeza y dolor.  
 El graznido de un pájaro,  
 y un día, quizá hoy, puede que mañana, nublado,  
 cesa su intención ante el ritmo del universo.

Página tres: miércoles. La urraca ciega

La urraca ciega se guarece en el café Brahma.  
 En la esquina de Ipiranga con São João, se esparce  
 en la mente un paisaje infinito, un ángulo aéreo  
 que descansa sobre una tarja donde dice:  
*tão acima de nos, tão longe da terra,*  
 recalcando el tono molesto de la escritora. La poeta adoraba a  
 los animales. Y yo, al salir de un templo shinto, jardincillo  
 de bambúes y pez rojo en el estanque, me escondo en el café,  
 retomo un poema de Cecília Meireles que habla de gatos,  
 de sombras de gatos, ¿o son sombras de urracas?  
 que me van nombrando por la ciudad.  
 Todo es revelador, serpentear una avenida desproporcionada,  
 fotografiar el cielo desde el Altino Arantes, reír...  
 Ciego frente a tanta opción, escondido en el Brahma  
 no hay salida, la urbe se agita, la sombra quemada que permanece,  
 no sé, y mientras leo, ciego como estoy, a aquellos poetas  
 que me dicen sí, que me dan una fina excusa para huir  
 hacia un recodo de cielo babélico y espantoso.

**José Ramón Sánchez Leyva**

### **La flecha negra**

En las celdas de los presos musulmanes  
de la base naval hay una flecha  
apuntando hacia La Meca.

La Base está en los 19 °, 54 ', 42. 95 " Norte  
y en los 75 °, 09 ', 11. 75 " Oeste.  
La Meca en los 21 °, 25 ', 01 " Norte  
y en los 39 °, 49 ', 00 " Este.

12 793 kilómetros por encima del Atlántico,  
el Sahara y el Mar Rojo  
tienen que recorrer sus oraciones:  
mínima impertinencia geográfica  
que no les va a impedir el Paraíso.

¿Y si los americanos  
no hubieran puesto las flechas  
• • • • • entonces  
qué?

**Castillos de miseria**

Un combate a distancia,  
un turismo portátil con escaso Internet,  
fotos que apenas las amplías se pixelan,  
parlamentos cogidos al azar en seriales  
con varias temporadas de atraso,  
documentos al alcance de todos,  
recuerdos infantiles. Mapas viejos,  
una visita a Malones a punto de frustrarse,  
y un poco de imaginación sin consecuencias.

(Activado en el “modo terror” de los casos extremos  
me saqué de Kittery Beach  
sin llegar a entender qué decía el letrero)./Tanto tienes:  
tanto vales en la prisión de la poesía.  
De la escasez que no mata te alimentas.  
Demasiado alimento quita las ganas de inventar lo que falta.  
La escasez es la justificación de la poesía.  
Se justifican los débiles castillos de la miseria.

## Imposible

Imposible escribir de la base sin experiencia directa.  
Nunca quise ser balsero y hace rato agoté  
las escasas noticias que tenía.  
Como no tengo experiencia directa  
escribo una poesía de segunda mano,  
encierro en una fórmula verbal de ritmo simple,  
en un simple y esquemático cuadrito de prosa  
las palabras de otros, las imágenes que otros vieron por mí.  
Nunca entraré en la base. Trabajar con documentos  
es como tener una vida sexual a base de pajas.  
El alambre navaja recorta hacia dentro y hacia fuera.

### El canal de la base

El canal de la base fue un lujo de Cumberland  
hasta fines de los años noventa.

Un lujo exclusivo en el país:  
podíamos ver en vivo Grandes Ligas  
y saber que existía el mundo exterior  
más allá de nuestra república socialista.

Recuerdo sobre todo al Duke Hernández  
lanzando con los *Yankees* de New York:  
*slider* tras *slider* el triunfo asegurado.  
Él era nuestro hombre en Nueva York.

*Guantanamo Bay Cuba* era su anuncio.  
Otra forma de romper el bloqueo.  
Un mito pequeño. Una leyenda en extinción.

*S p o t l i g h t*

A veces por la noche recibíamos  
noticias de la base:  
un chorro de luz blanca  
entre las copas de los flamboyanes  
un pequeño espectáculo  
en la fila del comedor  
una distracción en medio de la desgracia.

Tal vez la luz era nuestra  
pero al infeliz le divierte  
el peligro de las luces ajenas.

Las propias y las ajenas se confundían  
y todas nos escrutaban sin compasión.

Entre chorro y chorro de luz blanca  
sobrevivimos como una distracción.



### Un caballo de Troya en el Caribe

Lucha tu guerra tú mismo:

el aliado de ahora  
se volverá enseguida  
tu peor enemigo.

(Dice Stephen Crane

que los mambises estaban  
agradecidos de los gringos:  
gente que monta buenos caballos  
y sabe despreciar a los negros).

Los ingenuos mambises no pudieron controlar

la ayuda que recibían,  
y los ayudantes se volvieron  
más protagonistas que ellos mismos.

Guantánamo era especial por sus condiciones,

pero si no era Guantánamo  
se iban a coger cualquier cosa.

Guantánamo es la prenda de nuestro compromiso,

el precio por mantener a los españoles  
alejados para siempre.

Fin del turismo azucarero en el Caribe.

Vayan a buscar mulatas en Marruecos.

Dense una vuelta después, cuando tengan

el látigo largo del euro  
que nos hace felices.

Sorprendido una vez, sorprendido dos veces.

Los heroicos mambises solo podían luchar

contra un enemigo evidente:  
después de todo

no es fácil resistirse a un caballo tan bonito.

### La nariz ganchuda del semita

La nariz ganchuda del semita  
es la nariz ganchuda del poeta  
que con el dinero (escaso)  
de los (indecentes) poemas  
se compró un reloj Casio F-91W  
y un puñal negro sin marca  
en las tiendas de Caracas.

Suficiente para ser devuelto a Gitmo  
con estatus de “combatiente enemigo”,  
de cualquier lado de la cerca.

Se sabía culpable del puñal y los poemas.  
No sabía que los Casio  
distingúan a Al-Qaeda.

Cualquier distorsión de la obediencia  
(un puñal, un reloj, un paquete indecente de poemas)  
te puede vestir de condenado a muerte.

El puñal en su funda,  
el Casio sin pila,  
la nariz ganchuda  
buscando problemas.

### **Carne de burro**

Y después de cumplida la jornada  
nos dieron a comer carne de burro:

jugosa y con ese sabor especial  
de la carne criada en el monte.

Y aunque los militares no son vegetarianos  
la fauna local es reserva para tiempo de guerra.

A la fauna local no le importa la hipocresía  
de prosperar entre gente que ama los bistés.

El que quiera carne de burro sabe  
donde ir cuando llegue la guerra.

El que quiera guerra vaya a buscar  
carne de burro en la frontera.

**Área verde: un paseo**

“Paso es el paso del mulo” citaba gangoso  
Boquita de Rana montado en Yutong.

Los burros de la frontera nos miraban  
sabiendo lo que éramos: turistas libresco.

Con qué fervor de burros nos patearían  
hasta sacarnos los poemas.

Aquí viven los animales  
mejor cuidados del país.

Pensionistas del diferendo  
Imperialismo/Revolución.

Nada más aprovechado que la vida salvaje.  
Los mulos viven en el poema.

La enemistad puede ser ecológica.  
Los burros reproducen su libertad.

### **Tierras vírgenes**

Siempre oímos decir que en Baracoa  
estaban las únicas tierras vírgenes del país.

No sembrados por nadie, estos montes,  
se debían a sí mismos su permanencia.

Y soñarlos nos limpiaba, a nosotros,  
engendros de ciudad empobrecida.

Allá en la base hay tierra virgen,  
para nosotros, por muchísimo tiempo:

el día que tiren la cerca, lo sabremos.  
Cualquier sitio inalcanzable es virgen

si no puedes poseerlo. Para que el monte suba  
debe permanecer intocado.

*Animal Planet*

Velázquez soltó cerdos en los montes  
y los cerdos crecieron a su gusto.

Más tarde continuaron con venados  
y otros animales de cacería.

La cabra tira al monte y nosotros  
hacemos del monte nuestra despensa.

Cuatro siglos después llegó el Tratado:  
"Las áreas de terreno que ocupe la Estación Naval,

serán perfectamente deslindadas  
y sus linderos señalados con vallados resistentes;

y todo tráfico entre el territorio cubano y la Estación Naval  
será en absoluto prohibido desde la puesta á la salida del Sol".

Los animales, de noche y de día,  
ignoraron las órdenes de la Presidencia.

Las jutías y iguanas tampoco necesitan  
un zoológico menor que un archipiélago.

Vale más ser cazado libremente  
que protegido en jaulas de obediencia.

### **El hombre del desierto**

No se humaniza al hombre del desierto.  
Se le encierra y se le quitan todos los derechos,  
excepto el derecho a ser “combatiente enemigo”.  
Los cuidados del hombre del desierto  
son los cuidados que le dan a los locos furiosos  
y a los asesinos en serie: cadenas en las manos  
y en los pies, vigilancia cada tres minutos,  
aislamiento, y trajes de condenado a muerte.  
Semejante protocolo es el vértice  
del humanismo cristiano occidental:  
libertad para luchar por cualquier medio  
las guerras convenientes.  
El hombre del desierto, superado,  
sobrevive en el confort de su enemigo.  
Guantánamo es la máxima atención  
que pueden ofrecerle: un millón  
de dólares anuales, y la cuenta subiendo,  
por un número de años incalculable.  
Cuando todos seamos “combatientes enemigos”  
se van a terminar semejantes exquisiteces.



### **Daños colaterales**

Estamos y no estamos aquí.  
Somos y no somos del lugar.  
Sabemos que esto es una base militar enemiga  
en territorio libre de una república que fue azucarera.

Venimos al trabajo, damos compañía  
a nuestros familiares y aprendemos a ser  
esa cosa imposible, ese trauma ilegal que los jueces  
no pueden resolver sin causar más conflicto:  
un gitmo  
(mitad Cuba, mitad Estados Unidos).  
Una especie tan rara como el troll de las leyendas.

Aves de paso en una tierra estéril  
remedamos una vida civil entre las armas.  
Lo mismo sentirían las mujeres y niños  
de las tribus nómadas del desierto.

El desierto, como siempre, ha crecido.  
El mundo es una base militar enemiga.  
Cualquier territorio es libre para ser conquistado.  
Los daños colaterales suceden de continuo.

**La cerca es infinita**

¿Qué es una base sino una isla dentro de otra?  
¿Qué es una isla sino un país que no necesita fronteras  
porque tiene el límite perfecto,  
que se abre en cualquier dirección y en su movimiento  
da el acabado incesante a las tierras?  
¿Y qué es el planeta sino una base  
que nos han cedido en arrendamiento sin garantías?  
Lo que el mar recortó, nosotros lo seguimos recortando.  
Lo que el espacio entregue, lo aprovecharemos.  
Cederemos la base, cederemos la isla,  
cederemos la Tierra. Saltaremos a otro planeta,  
otra isla cercada de ingravidez.  
El universo es una base en expansión  
y su cerca es el espacio increado,  
donde los soles estallarán como minas  
y un agujero negro en el centro de las galaxias  
definirá el estatus de nuestros enemigos.

## Accidentes

Se caen los aviones,  
naufragan los barcos,  
chocan los autos,  
explotan las refinerías  
y las plataformas petroleras,  
se descarrilan los trenes,  
los niños toman veneno,  
o se queman,  
o son asfixiados por los padres en la cama,  
se escapan los tiros,  
se equivocan los cirujanos,  
se incendian los bosques.

Miles de accidentes o descuidos,  
o como quiera llamárseles,  
y en cambio a los Hacedores de Fiesta  
que nadie ha solicitado  
no les ocurre nada,  
el universo puede colapsar  
que ellos seguirán en lo suyo  
hasta el último instante,  
y si algo malo les ocurriera,  
no importaría mucho:  
enseguida reparan el daño,  
y que siga la Fiesta,  
licuándole el cerebro  
a todos los que escuchan  
a 500 metros a la redonda,  
a una vida entera de distancia.

Como los accidentes no vienen a nuestro auxilio,  
o son insuficientes, porque la per cápita  
de fiesteros y equipos musicales  
debe ser infinita,  
solo queda llamar a la policía. "Ordene"  
te dirá la voz del 106, y tú todavía dudarás  
en hacer la denuncia: si la haces,  
los fiesteros pueden vengarse  
haciendo más fiesta, si no la haces,  
te demostrarás a ti mismo, una vez más,  
lo cobarde, o fiestero reprimido que eres.

Me gustaría meter a todos los fiesteros del mundo  
en una habitación completamente silenciosa,  
donde no puedan escuchar ni siquiera sus voces,  
ni siquiera el recuerdo de sus canciones favoritas,  
y esperar un poco, y abrir la habitación,  
y si queda alguno todavía retorciéndose en el mutismo,  
volver a cerrarla, hasta que todos estén muertos de aburrimiento.

## Carnaval

Este año el Carnaval ha sido más aburrido que nunca:  
poca cerveza, poca comida, poco escándalo,  
incluso pocos heridos y muertos.  
(Dice el capitán Teruncio que ninguno.  
Que son chismes mal intencionados  
de los enemigos de la República).  
Los mismos "paseos", "carrozas",  
"reservados" y "ofertas" de siempre.  
Lo único notable era un toro mecánico  
que por cinco pesos arrojaba a la gente  
sobre un montón de pajas de maíz.  
Al que aguantara un minuto le devolvían el dinero.  
Al que aguante un minuto esta fiesta  
deberían regalarle dinero, y un pasaje  
para irse bien lejos. Las haraganas lluvias  
cada tarde disipan el hedor de las calles.  
Ojalá el Carnaval se disipe con ellas.  
Y todas sus variantes de municipio.

**¿Qué celebran, su pobreza o su idiotez?**

Los vecinos han vuelto a expresar su alegría  
con música que le parte los oídos a cualquiera.  
(Menos a ellos que tienen los oídos de corcho).  
Una música tan alta, que a cien metros  
del foco que la emite no puede conversarse  
y estremece la atmósfera con latidos  
que parecen bombazos de Al Qaeda.

Bombazos de música imposible  
que el enfermo, el anciano y el niño tienen que tragarse  
como se traga el condenado a muerte las descargas eléctricas.  
Un amasijo ramplón de idioteces que confunde  
el reguetón con la salsa y la salsa  
con la canción de amor de los latinos.

Y al que protesta o llama a la policía  
(que suele no hacer nada)  
lo tratan de chivato y lo amenazan.  
Tampoco les importa lo que dijo el Presidente:  
"No vamos a permitir música alta ni otras indisciplinas".  
Pero eso es imposible: el cubano es alegre  
y su alegría es el escándalo.

No por gusto la primera preocupación de los misioneros  
es comprarse un DVD y un equipo de torturas musicales.

El ruido del infierno es el ruido  
que recorre el país todas las jornadas.

Álvaro Salvador

## LOS MOLINOS DE TU ESPÍRITU

A Juan Carlos Rodríguez

And the world is like an apple  
Whirling silently in space  
Like the circles that you find  
In the windmills of your mind

(“The windmills of your mind” de Noel Harrison)

Esta mañana giran en mi cabeza,  
revueltos con las lágrimas,  
giran en un torbellino, sin cesar,  
como ruedas que dan vueltas sobre ellas mismas  
o como un tiovivo lleno de recuerdos,  
giran y giran sin cesar  
los molinos de tu espíritu.

Entre miedo y migraña se abre paso  
la extraña voz de José Feliciano,  
más cercana que Harrison,  
más cerca del Steve McQueen que creímos ser,  
más allá de tu Margarita y la mía,  
la que nos traicionó en la mansión  
de Beacon Hill en Boston.



Nunca te lo conté, pero años más tarde  
estuve en la puerta de aquella misma casa,  
cumpliendo un sueño modesto, acompañado  
de otras margaritas,  
y los molinos de nuestro espíritu  
se apoderaron esa tarde de mí  
como ahora se apoderan,  
como las manecillas de un reloj que dejan atrás el tiempo,  
como una bola de nieve que rodara por Charlestown  
hasta caer al mar.

Nunca llegué a decirte cuánto fueron míos  
los molinos de tu espíritu,  
cómo te comprendí las tardes silenciosas  
en la calle Silencio  
y las tristezas del alcohol,  
las impotencias del saber,  
las angustias profundas del deseo.  
¡Cómo las compartí!

La voz de Feliciano se repite en mi cerebro  
y gira y gira sin cesar, esta mañana,  
revuelta con las lágrimas  
y los molinos de tu espíritu y el mío  
que giran y giran sin cesar  
como ruedas que dan vueltas sobre ellas mismas,  
como un tiovivo lleno de recuerdos.

# RESEÑAS

**Ottmar Ette: *TransArea. A Literary History of Globalization*. Berlin/  
Boston: Walter de Gruyter 2016. 364 pp.**

A más tardar desde la expansión colonial de Europa en la temprana modernidad, la así llamada primera fase de globalización, estamos condenados a la convivencia. No obstante, según el escritor francés oriundo del Líbano, Amin Maalouf, es precisamente la cuarta fase de la globalización que estamos viviendo en la actualidad la que, a consecuencia de la “deregulación del mundo”, nos confronta con nuevos problemas y pone la filología y los estudios culturales ante bien conocidos desafíos: ¿Qué puede y quiere la literatura? ¿Nos podrá mostrar nuevos caminos para salir del “estancamiento del pensamiento”? ¿Podrán la ciencia de la literatura y los estudios culturales contrarrestar con argumentos serios las tesis de la supuesta marginalización de la literatura y definir las nuevas tareas de la filología, en tanto se ocupe de la diversidad de la vida individual y colectiva?

Estas interrogantes, que desde el *Año de las Humanidades* volvieron a tener prioridad pero no han obtenido respuestas adecuadas, las retoma Ottmar Ette en “*TransArea. A Literary History of Globalization*” y las responde por medio de una poética del movimiento. Los estudios transareales y orientados en el movimiento prometen aventajar en la fase actual de globalización acelerada los planteamientos filológicos nacionales y también comparatistas, que parten de dos entidades estáticas.

La literatura es, en el sentido que le diera Ottmar Ette, saber de vida en su forma más densa, que en los procesos de transferencia de la literatura, transforma asimismo la vida. ¿Cómo no estar de acuerdo? Así lo había formulado Hans Ulrich Gumbrecht en su “réplica aprobatoria” al escrito programático de Ottmar Ette “*Literaturwissenschaft als*

Lebenswissenschaft" (Filología como saber de vida). Pero no queremos rectificar aquí los conceptos optimistas de Ette. En "TransArea", Ottmar Ette define la literatura no sólo como portal hacia diferentes épocas y culturas, sino que además hace hincapié en su origen y sus efectos. El saber de la literatura no únicamente se reduce a cierta región o nación, sino que se encuentra en movimiento. No es monológica, sino polilógica gracias a la multitud de interpretaciones que son posibles y que se manifiesta en el término acuñado por Ette. Y esta habilidad es, según él, más valiosa para todos nosotros como participantes en la cuarta fase de globalización acelerada que para cualquier otra generación.

Con este trasfondo se plantean las exigencias por los vínculos teóricos de globalizaciones, vectorizaciones, esto es, el almacenamiento de patrones de movimientos anteriores y posteriores y de las literaturas del mundo. Los estudios transareales o *TransArea Studies*, tal y como se practican en la *Internationales Netzwerk für TransArea Studien (POINTS)* (Red Internacinal de Estudios de TransArea ) en Potsdam ofrecen una plataforma adecuada para ello. En el centro no se encuentran tanto los espacios, como los caminos; los territorios ceden su lugar a las relaciones y las fronteras y límites se analizan bajo el proceso continuo de sus desplazamientos.

El punto de partida de los estudios transareales es la globalización como un proceso continuo, que Ette subdivide en cuatro fases y así distribuye los capítulos de su libro: A la primera fase en la temprana modernidad le sigue la segunda, que se extiende desde mediados del siglo XVIII hasta el inicio del siglo XIX. Una tercera fase se origina a partir del último tercio del siglo XIX y se extiende hasta la primera década del siglo XX. La cuarta fase comienza en las últimas décadas del siglo XX y perdura hasta nuestros días. Todas las fases de globalización acelerada son impensables sin la transferencia y la transformación, sin el movimiento, tal y como se manifiesta en el término "TransArea". Sin lugar a dudas, los nuevos espacios del movimiento requieren un vocabulario terminológico para definir movimiento, dinámica y movilidad. Para crear el cambio de una historia abocada al espacio hacia una historia del movimiento, deben redefinirse las estructuras del espacio desde la perspectiva del movimiento y se tienen que presentar desde la historia del movimiento. Ante este telón de fondo, Ette perfila el fundamento tan necesario para una poética del movimiento.

*TransArea par excellence* para Ette son los trópicos. Se convierten en espacio del movimiento y cruce en la primera fase de globalización acelerada. En esta fase de control colonialista se transforman, gracias a escritores viajeros como Cristóbal Colón, los hermanos Pinzón y Amerigo Vespucci, en el espacio de proyección e imaginación europeos, que a la vez adapta el saber occidental, lo corrige y lo amplía. Ottmar Ette retoma aquí

un juego de palabras entre tropo y trópico, en alemán homónimos y les confiere a ambos el carácter de figuras de equilibrio que están expuestas a la metamorfosis. El discurso europeo sobre el trópico sólo acepta tropos retóricos que validan el discurso sobre el trópico. En la segunda fase de globalización acelerada, los tropos representan, bajo el signo de la línea ecuatorial, “otro mundo” para Europa. Para Alexander von Humboldt, los trópicos se convierten en un espacio transareal paradigmático que se diferencia de Europa por sus propiedades particulares. Humboldt percibe los trópicos por medio de los movimientos que se efectúan allí. En “Die Verlobung von St. Domingo” (1811) (Los esponsales de Santo Domingo) de Heinrich von Kleist, los trópicos se convierten en escenario de un colapso de la convivencia en el contexto colonial; sin embargo, también representan, gracias a una técnica narrativa muy lograda, un saber de vida polifónico y poliperspectivista.

La tercera fase de globalización acelerada se caracteriza por el reemplazo de las potencias europeas por parte de los Estados Unidos gracias a la guerra hispano-cubana de 1898. El escritor cubano José Martí (1853-1895) se convierte, bajo la pluma del también autor, ensayista y teórico-cultural cubano, José Lezama Lima en una figura humana y también sobrehumana de lo americano transcultural, en cuyos gestos y movimientos se cruzan transculturalmente los caminos de las culturas del mundo y se unen “para formar algo nuevo e inaudito”. El ensayo “Nuestra América” del modernista Martí remite a un discurso americano nuevo: para poder mantenerse independientemente de los Estados Unidos es necesario no sólo transferir las ideas europeas, sino también transformarlas. Se requiere por lo tanto una estructuración “polilógica”. Esto remite directamente al libro “Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur” (Filología polilógica. Las literaturas del mundo y el ejemplo de una literatura peruana transareal) (Berlín 2013), que no recurre unilateralmente a las tradiciones occidentales. Lo que vincula al isleño José Martí con otro protagonista de esta tercera fase de globalización acelerada, el escritor filipino polilingüe, José Rizal (1861-1896), es el bosquejo de una literatura ‘transarchipiélica’. Esta literatura pertenece a lo que Ottmar Ette denomina “literatura sin residencia fija” y debe por tanto ser identificado como un fenómeno transareal y ser descrito desde la historia del movimiento. Todo esto no implica automáticamente la anulación del término *literatura nacional*. Ésta más bien resulta ser, tal y como nos muestra el ejemplo de la literatura cubana – aunque suene paradójico – un fenómeno transnacional que requeriría, más que un análisis nacional-filológico, uno transareal.

En la cuarta fase de globalización acelerada son encontramos, según Ottmar Ette, en la “red de relaciones transarchipiélicas”. En esta fase se

pone de relieve una receptibilidad por las anteriores fases de globalización, que se manifiesta en su análisis estético ya que la literatura parece saber que la cuarta fase de globalización acelerada no existiría sin las fases anteriores. Así, Mario Vargas Llosa concibe su “El sueño del celta” (2010) tanto desde su poliespacialidad como su multitemporalidad. Su protagonista, Roger Casement, personifica la violencia que históricamente había recaído en los cuerpos de la población indígena. Khal Torabully, el poeta, director de cine y estudioso de las culturas nacido en 1956 en Port-Louis en Mauricio trata de procesar, con su proyecto poético y poetológico de la “coolitude”, los procesos históricos y actuales de la globalización, en tanto que la obra de la escritora alemano-japonesa, Yoko Tawada es calificada por Ette como “islario”, como un libro de islas polifónico y de múltiples interpretaciones, de continentes, culturas, lenguas y juegos de palabras que invita automáticamente a la reflexión sobre las relaciones transareales.

Si el mundo se ha vuelto demasiado extenso para el lector (europeo), habría que agregar, en palabras de Ette, que “la(s) historia(s) y cultura(s) de Europa [...] no se podrían comprender bien sin la inclusión de procesos transareales, tal y como no se puede estudiar el clima de Noruega sin tomar en consideración la corriente del Golfo, de los trópicos.” En vista del ya iniciado futuro de las literaturas y culturas transareales, podemos aprobar sin más el argumento de que hay que poner el foco de atención en las relaciones transareales y sustituir el prefijo caduco “inter” por el de “trans”. Así, el desarrollo y elaboración de una poética del movimiento resulta ser un desafío actual para la literatura y los estudios culturales. Una vez más, Ottmar Ette ha logrado otorgarle un papel especial a la literatura y la filología en la cuarta fase de globalización acelerada. El islario mundial como imaginario ha mostrado, que gracias a la literatura se puede abarcar el mundo es su vastedad. Ottmar Ette: *TransArea. A Literary History of Globalization*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016. 364 pp.

**Martina Kopf**

Universidad de Maguncia, Alemania

**María Auxiliadora Álvarez, *Piedra en :U:* . Barcelona: Candaya, 2016.**

El enigmático título, *Piedra en :U:* (Candaya, 2016) del poemario de María Auxiliadora Álvarez alude a la materia en formación, su agazaparse en una cóncava morada. La filosofía del lenguaje se ha extraviado innumerables veces hablando de las palabras, la gramática, lo inefable y poco se ha dicho de la boca. Lugar algo evidente y, por lo mismo, no del todo comprensible o explicable. En estos poemas se evoca sus interiores, como el lugar misterioso donde las palabras nacen de golpe y escinden el mutismo: “la lengua/ se multiplica/ contra el peso que la sostiene// tensando/ la herida/ de renacer// latigando/ comisuras/ reseca// y aquietándose/ bajo su cielo/ de paladar// como si/ hubiera/ hora/ para/ el silencio” (21). En el lugar de la articulación, aguarda el primordial alimento del hablante, es la tibia cuna y la tumba de las palabras.

La materia ígnea del verso o su pre- historia, antes de hacerse poema, espera en agitación y gimnasia continua; y su entrenamiento es la negación; es decir, una forma de ir contra sí misma. Entonces la palabra comparece ante sí y deviene una entidad extraña ante sus propios ojos: “y entretanto/ entrando/ y estrenando/ y entrenándonos/ en el contrapeso/ del :no:// único/ dintel/ de sostenimiento” (27). Ese equilibrio preciso entre el pasado y el futuro de la palabra estrecha lazos con los misteriosos puntos que la poeta pone en relieve: :U: Este signo puede señalar la genealogía y el desencadenante en una sola ocurrencia fónica, como si se trazara la estela que hace posible la letra, su vibración en la garganta y su escucha. Todo ese proceso que los usuarios de la lengua olvidamos.

Esa omisión del origen de la palabra tiene la naturaleza de la ceguera deliberadamente inducida por el miedo: “ojos/ que vimos// (no



podríamos/ haber/ sobrevivido/ a lo inanimado))/ / sufrir que vimos/ / y reír" (33). La inercia es fuente de temor y desconfianza, lo inerte no responde y no se sabe qué expectativas guardar frente a su materia. Sin embargo, palabra y visión persisten:

Todo fue  
:armado:  
por la esperanza

(el viaje  
era  
hacia  
el tú) (33)

Lo inanimado, entonces, encarna la frustrada llegada al interlocutor. Su sola presencia evoca la brecha que los dos puntos pretenden franquear. La orilla de lo desconocido es el suelo que pisa el vocablo antes del salto fuera de la cantera. La interpelación del tú es tan poderosa como para agitar sus músculos. Se sobrepone de sus miedos y al saltar depone el pasado graficado en los dos puntos antecedentes y se inclina a los desencadenantes de su acción, su futuro:

La noche  
se impone:

advertencia  
del vacío  
exento  
de luz

Contra ella  
el pensamiento  
no se puede  
sustentar (35)

El paralelo entre los dos puntos, escoltas de la palabra en devenir, y la visión se reformula en el poema "duración de la noche", donde los dos puntos se comparan con los ojos con los que atravesamos la oscuridad hacia quien queremos que escuche. El temor a la inercia no solo será el miedo por la respuesta, sino por la precariedad de las propias capacidades verbales para sobrepasar los obstáculos espaciales y temporales. La voz poética señala que no es decir mal, sino decir tarde lo que hace que se atraviese la noche con los *dos* ojos cerrados. La naturaleza misma se ha

hecho una noche muda e invernál; y, sin embargo, se la recorre, porque luego viene la lluvia, riega todo, perfuma la tierra y todo comienza a bullir, se hace movimiento. La generación es lo que importa: “la memoria/ es carne/ (des)compuesta// pero el mañana/ del pensamiento// traerá// Un alimento/ :NUEVO:” (50).

La novedad se cierne en la respuesta que el yo se formula ante la indefinición y oscuridad de la guerra, pero también ante el resplandor del brillo inocente de un venado que deleita la mirada con su pelaje. La desesperación convive con la serenidad de esos cuatro puntos que escoltan el significado de los signos. Es la localización en el antes y el después, colmados de incertidumbre y posibilidad, como cuando al borde de la asfixia se escucha a alguien decir: “yo/ tengo aire/ para/ las dos” (92). Así es el morar en la cantera poética, madriguera de las palabras, donde los vocablos tantean su soledad, su falta de aire, su miedo al fracaso como el de: “un sonido/ que no/ necesitarás// un roce/ casi inaudible/ que no podrás/ reproducir/ con los oídos/ sellados/ de polvo/ de fin” (117). No obstante, esa angustia es promesa que reposa en los sonidos y su abrirse en la página se convierte en una inmolación gozosa.

**Ethel Barja**  
Brown University

Adalber Salas, *Salvoconducto*, Valencia, Esp.: Pre-Textos, 2015.

La inclusión en antologías, el recibimiento de importantes premios y un número ya considerable de títulos —*La arena, el vidrio: ascenso en tres movimientos* (2008), *Extranjero* (2010), *Suturas* (2011), *Heredar la tierra* (2013), *Salvoconducto* (2015) y *Río en blanco* (2016)— convierten a Adalber Salas Hernández en uno de los poetas jóvenes de lengua española más destacados en lo que va del siglo XXI. El mundo de experiencias e imágenes que su escritura ha recreado lo dotan de innegable representatividad en el contexto venezolano. Su obra, de hecho, se caracteriza por un realismo menos referencial que patente en la expresión, lo que implica una tendencia a la oscuridad y al *pathos* anclada en lo que ha sido la vivencia nacional de entre milenios. Ni siquiera la prosa lírica de *Río en blanco*, especie de diario de pesadumbre que evoca el suicidio de Paul Celan en París, se disocia tajantemente de una Venezuela alienada y volcada a la extranjería: no otro es el efecto de la datación con que se cierra el volumen, resaltada en página aparte como si fuese uno de los poemas, “Caracas, 2012-Nueva York, 2014”. En esa melancólica norma, con todo, hallamos un sistema regido por el claroscuro anímico y conceptual. Tal vez el poemario que mejor ilustra los contrastes a los que aludo sea *Salvoconducto*, merecedor del premio de poesía Arcipreste de Hita de Alcalá la Real (Jaén, España) en 2014. En él me detendré.

Como ocurre en sus primeras colecciones de poemas, esta abreva en el imperio de lo sombrío, desde hace lustros frecuentado por diversos poetas y narradores venezolanos. A diferencia de la agresividad abstracta, casi metafísica, del Salas previo, la que surge desde los versos inaugurales de *Salvoconducto* negocia, no obstante, con la mimesis y sus estallidos

neoexpresionistas calcan la pavorosa fisonomía del objeto cantado:

Caracas, los que van a morir no te saludan.

Ya no tienen manos que levantar,  
se las han cortado, se las han arrancado  
los perros que caminan patas arriba por la noche  
o las han perdido en alguna apuesta imprudente  
y cruenta con tu nombre [...]

Respiran tu humo, tu olor a capín melao  
y carne descompuesta y plomo  
caliente bajo el sol, que les llena  
los bronquios, les arrasa el paladar. Olor ingrato  
a camiones de basura y asfalto arrepentido.  
Caracas, todas las bocas secas son tuyas.  
Te dejamos la infancia endurecida  
en unas pocas calles, en el sabor del pan,  
en el primer atraco, la primera madrugada  
ahuecada por los disparos y la lluvia. (17-18).

La violencia no se agota en la contundente entrada en materia. Poema a poema, Caracas se erige en suprema fuente de náusea y abyección, descrita con una lengua coloquial cuyo tono relajado depara, imprevistamente, el supremo horror:

Mire, la verdad es que yo tampoco  
sé mucho. Las noticias que pasan en la tele  
apenas hablan del asunto. Los periódicos  
se están quedando sin papel y tienen que  
economizar espacio, así que imprimen  
los casos más jodidos, ¿me entiende? Los más  
cabilla. Pero por ahí siguen las balas y cada  
una tiene nombre, apellido, cédula de identidad. Eso  
no sale en ningún titular. Al muerto apenas lo velan  
con café y cachitos de jamón hasta que se destiñe [...].  
Nadie quiere enterarse del trabajo quebradizo de los números,  
¿me sigue? Pero igual termino preguntándome cómo  
lo logran. Cómo cuentan esos gramos de  
pólvora, impactos de bala,  
avemarías y señortempiedad, kilos de carne  
inmóvil, litros cúbicos de sangre aturdida sobre el asfalto.  
[...] ¿Por qué insisten en seguir

registrando, echando cal sobre el lomo de tiempo para disimular  
esa carne que se pudre? (23-24)

En una de las composiciones finales la ciudad se vuelve, sin rodeos, espacio onírico no por ello carente de un tenor político. Lo anterior se percibe en la sátira bestializadora del entorno, según las reglas de género a las que un fatídico y brutal Esopo parece entregado: “Llueve [...] El agua / cae con una intensidad que solo pertenece / a las fábulas o los sueños. / [...] / Nadie puede / decir a ciencia cierta cuándo la lluvia perdió a la ciudad. / Escarabajos ruedan torpemente por las aceras, zamuros vigilan / el tráfico en sus horas de ocio, cuando dejan de redactar / leyes y toman un descanso” (87-89).

Efectivamente, en la Caracas de *Salvoconducto* se reescribe el mayor clásico de la poesía política: el *Inferno*, aunque el inframundo no siempre acoge a los condenados por nuestro poeta; en sus habitaciones reside, asimismo, la lírica de lo oscuro que *Salvoconducto* representa. Allí encontraremos a Góngora (33), a Heráclito de Éfeso (52) o a “San John Coltrane” (63). Y no olvidemos que los vecinos del apartamento de arriba que no dejan dormir al hablante son, ni más ni menos, Paolo y Francesca, que “todas las / madrugadas cogen, gritando hasta que la voz / los desgarran por dentro” (61). El infierno se impone como la única realidad posible y, por lo tanto, en medio de sus suplicios, se descubre, junto a brotes de hermosura, la capacidad de risa que alberga el sujeto lírico, antes rara vez explotada en los escritos de Salas. Dos de las piezas más memorables de este conjunto de poemas —y acaso de la poesía venezolana en lo que va de siglo— se caracterizan por el humor salvaje que resulta del aprovechamiento de la intertextualidad. En un caso, “Sonatesco y ripioso”, el blanco satírico es demasiado claro para hacerlo evidente con la mención del nombre, pero nótese cómo el régimen sonoro tomado de una aliteración dariana, *Prosas profanas*, sirve para diluir la referencialidad casi frontal en un más allá de la razón, una casi inconsciencia vigorosa y verbal:

El presidente está triste,  
¿qué tendrá el presidente?  
¿Será que las transnacionales ya no lo quieren,  
o lo quieren demasiado, con el ahínco mineral  
de excavadoras, de taladros, de extractoras? [...]

¡Pobre presidente preso de sus oros negros!  
¿Algún ministro le habrá revelado por error  
que una bandera no sirve para contradecir la lluvia, para  
ahuyentar los perros del frío?

¿Por fin habrá descubierto que país es el nombre de una huida?

¿Será que le desafina el pulso, que tiene arritmia  
el himno patrio?

¿Habrá subido de peso? Tal vez el uniforme militar  
ya no le queda como antes.

¿La corbata le aprieta, la charretera le da calor?

¡Pobre presidente protoplásmico, preso de sus predios,  
proclive a la procacidad, a la prodigiosa  
perífrasis sin pudicia, a la prevaricación,  
preguntándose si será pasteurizado,  
postulado como prohombre prehumano! (34-35)

Incluso tratándose de literatura política, el lenguaje del buen poema sigue siendo, como lo pedía otro modernista, José Martí, “jinete del pensamiento, y no su caballo”.

En el segundo caso al que me refería, “Carta de Jamaica”, la voz del prócer, si bien sirve de vehículo inicialmente al esperpento heroico —“Yo, Simón José Antonio de la Santísima Trinidad / Bolívar y Ponte Palacios y Blanco. Yo, / rey de Tebas” (82)—, pronto recibe una insoslayable dosis de la alteridad dantesca que, como he sugerido, gobierna el resto del poemario y coincide en el desaliento y la distancia con el Bolívar histórico:

Muy señor mío:

Me dirijo a v. m. desde la maldita circunstancia del agua  
por todas partes, desde la médula tenue de la vida, que  
llaman exilio [...].

Mi país es un error de la geografía. Una promesa banal un  
paraíso inventado por sordos. Un amasijo de cuerdas y tendones,  
un revoltijo de carne con madera. La cuna de los ripios de los  
plagios [...].

No es una patria; es una apuesta que perdimos. (82-83)

Pese a la indignación a veces no contenida, en *Salvoconducto*, insistiré en ello, lo que cuenta son las vidas paralelas de mundo y lenguaje, la confluencia de esos dos polos de la experiencia del poeta. Y la pieza final del libro, que le da título, lo plantea a su manera, confundiendo la violencia del horizonte nacional y los dispositivos con que el poema la aborda: “Una madrugada de estas, las palabras van a forzar / la puerta de tu casa. Caminando sin hacer ruido, irán a / buscarte a tu cuarto / [...] / No podrás hacer nada, tendrás una / capucha sobre la cabeza y el peso de un hierro en la frente” (90). Sin embargo, puesto que he descrito la

lírca de Salas como sistema de contrastes, también ha de observarse que el poema que así comienza termina con su correspondiente refutación:

Las mismas palabras que te pusieron contra la pared y te  
rompieron la nariz. Las que no tienen arrepentimientos  
ni penitencias. Las que suenan a tiros, ambulancia, patrulla,  
padrenuestro. Las que te brindan a veces un cigarro para  
espantar el hambre. Las que no están en ningún pasaporte,  
en ninguna cédula, partida de nacimiento o defunción, las que  
te roban el nombre para venderlo de contrabando.  
Ellas serán tu salvoconducto. (91)

Como puede apreciarse, hay algo feroz en los gestos de este joven poeta, lo que no impide que en su decir se discernan preferencias no menos fascinantes y sorprendidas. Entre otras, cierto anhelo de redención; una esperanza cuya tímida luz persevera a lo lejos.

**Miguel Gomes**  
The University of Connecticut



**Wiese, Jorge. *El mago y el brujo postergado de Jorge Luis Borges*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2015.**

¿Qué tendrían en común Jorge Luis Borges y don Juan Manuel? ¿En qué punto sería posible trazar la confluencia de la pluma del siglo XX con la del siglo XIV? Jorge Wiese Rebagliati, profesor, poeta e investigador, fue invitado a la Universidad de Friburgo (Suiza) a un congreso en el que presentó una investigación inicial acerca de los trazos y las intersecciones que halló entre la obra medieval *juanmanuelina* y la obra borgeana contemporánea, lo cual lo llevó, propulsado por una gran y entusiasta acogida de colegas y alumnos, a reparar en hondas conclusiones, luego de un extenso camino de peregrina y devota investigación, así como también a esclarecer la ruta hacia la indudable intertextualidad que uniría a ambos escritores, vistos de manera errónea y simplista como anacrónicos el uno del otro, pues si algo queda claro luego de leer a Wiese, es que la literatura antigua o medieval jamás varará en un devenir estéril.

A pesar de la distancia, tanto cronológica como espacial, la cuentística del infante don Juan Manuel, el príncipe de Villena, siete siglos más tarde, habría de ser leída y reescrita por más de un autor contemporáneo, como sucedió con escritores de la talla de Azorín, Enrique Anderson Imbert y, por supuesto, Jorge Luis Borges, tal como señala Wiese en su estudio (22). La acogida entusiasta de las obras medievales, como sucede, por ejemplo, con los estremecedores ecos del *Mío Cid* en Ezra Pound, desentraña una promesa clara de legado y presencia de las cumbres medievales en la contemporaneidad.

Cuando don Juan Manuel escribió *El Conde Lucanor* era el año 1335 y, a los 53 años, contaba ya con otros dos libros más escritos: el *Libro del caballero y del escudero* y el *Libro de los estados*. Con respecto a su actividad literaria, Alfonso I. Sotelo, en la introducción a la edición del año 2008 de Alianza Editorial de *El Conde Lucanor*, señala que fue entre los años 1330 y 1335 cuando surgió una ruptura entre el rey Alfonso XI y don Juan Manuel, y que fue precisamente aquello lo que lo condujo hacia una etapa fructífera en la creación literaria y el fluir de su pluma (8). De acuerdo a las impresiones de Wiese, el “destino” de la cuentística medieval reflejado en el caso particular del Exemplo XI de *El Conde Lucanor* representa una suerte de “caso de laboratorio” junto con su reverberación en un relato fantástico de Jorge Luis Borges titulado “El brujo postergado”, publicado en una primera versión en la *Historia universal de la infamia* en 1967 y, en una segunda versión, en la *Antología de la literatura fantástica* de 1967. Debido a que ambas versiones presentan ciertas diferencias, aunque pequeñas pero cruciales, Wiese decide trabajar con la segunda.

No obstante, antes de proseguir con el análisis de Wiese, resulta interesante recuperar el significado y la naturaleza del género *exemplo* que permitirán vislumbrar de manera más clara la intención de su autor. En palabras de Wiese:

Si seguimos la función de la literatura expresada en el *Arte Poética* (333) de Horacio y en la *Retórica* de Cicerón, podríamos definir al ejemplo como un género didáctico orientado al prodesse (aprovechar, ser útil) y al movere (conmover, provocar algún movimiento del espíritu: afectos, emociones, sentimientos) mediante el delectare (deleitar, producir placer, agradar, complacer, seducir)”. (23)

La idea que tenía don Juan Manuel, por ende, al escribir un libro como el *El Conde Lucanor*, compuesto por 51 *exemplos*, era la de seguir un norte claramente didáctico, vinculado a la enseñanza de la moral, así como también, sin duda alguna, la creación literaria. Por otro lado, para comprender el mecanismo de razonamiento borgiano, y sus intenciones para con el texto juanmanuelino, Wiese rescata valiosas ideas que permiten esclarecerlo: “Para Borges, una traducción no consiste en la transferencia de un texto de una lengua a otra, sino en la transformación de un texto en otro” (37).

Siguiendo esta línea de pensamiento, lo que mueve las manijas borgianas en el cuento “El brujo postergado” es más que una recuperación llana del texto medieval. Borges no es, pues, un simple monje copista que se propuso redactar el texto tal cual lo encontró en un manuscrito para poder continuar la línea intacta y sucesiva del texto

inicial y primordial. Sin embargo, ningún texto puede mantenerse al margen intocable de la reinterpretación, del rescate y la reformulación de mentes posteriores. Como Wiese afirma: "Hasta cierto punto, no hay originales para Borges: todos los textos son versiones" (37); pero es importante rescatar la idea del "reword", o el "refraseo", de Jakobson que señala Wiese, pues sería aquello lo que Borges realizaría con el *Exemplo XI*: la traducción no solo se restringe a dos textos de lenguas distintas, sino que, por el contrario, puede también ser aplicada a dos textos escritos en la misma lengua, como sucede en este "caso de laboratorio".

¿Pero es la intervención borgiana una "copia" o una "versión" distinta del texto inicial? ¿qué podrían tener en común el *exemplo* juanmanuelino y el relato fantástico borgiano? Para trazar los lazos correspondientes entre las aristas de ambos textos, es necesario rescatar ciertas apreciaciones que aclara Wiese en su análisis. En primer lugar, ambos textos están indudablemente ligados, basta con leerlos para toparse con la sensación de espejismo que el texto de Borges produce frente al referente medieval. Utilizo la palabra "espejismo" pues es exactamente ese el efecto que proyecta en el lector: al leer "El brujo postergado", el espejismo se produce en la sensación de encontrarse frente al *exemplo* juanmanuelino pero, al mismo tiempo, detectar ciertos elementos que no son familiares o exactos al texto medieval.

El texto borgiano produce, entonces, un efecto de dualidad en el lector que lo impulsará a indagar y a tratar de reconocer el "original" y la "copia". Así, mientras el lector se pregunta en dónde -o hasta qué punto- es posible trazar el límite entre ambas categorías, aunque sumamente dicotómicas y restrictivas, Borges ya había planteado su propia versión de los hechos, tal como señala Wiese: "Borges llamaba 'copia' a un texto si las observaciones más pertinentes acerca de él podían hacerse también del original. En contraste, una 'versión' es un texto con diferencias relevantes respecto del original o de otra traducción de la misma obra" (38).

Es importante tener en cuenta, por otro lado, las ideas rescatadas por Wiese acerca de, finalmente, la relación entre ambos textos a partir de la pregunta que se ha planteado desde el principio del análisis: "¿Cómo podemos considerar *El brujo postergado* de Borges en relación al *Exemplo XI* de *El Conde Lucanor*?" (38); y rescato esta pregunta debido a que revela una muy interesante visión de la relación entre ambos textos, entre ambos autores: el cuento fantástico borgiano es el que será reevaluado a partir del *exemplo* de don Juan Manuel. No es, entonces, que se trate de una relación árida y llana, pues no es una reproducción sin ningún fin o sin ninguna intención: Borges jamás escribiría un texto de esa naturaleza, y con esa carga histórica y cultural, si no fuese porque

existe en sus letras un norte lo suficientemente claro.

Es importante resaltar esta última idea, pues, aunque parezca que es una constante en el análisis y la crítica literarios la tendencia a -solamente- evaluar el texto más reciente en función al texto más antiguo, como sucedería en el caso de Borges y don Juan Manuel, existe también la aventurera y válida postura de que surja, sin forzar demasiado el proceso de análisis o el texto en sí, una concepción que pretenda re-analizar, de la misma manera, el texto más antiguo a partir del texto más reciente, con la finalidad de buscar y esclarecer nuevas rutas de interpretación del texto, pues así haya sido escrito siete siglos antes que el texto más reciente, es probable que, a la luz de este último, el primero obtenga nuevos matices y significados que no habían sido vislumbrados anteriormente. De esta manera, el aporte de ambos textos -y sus efectos- se verán reflejados en una suerte de vaivén, de interpretación de ida y vuelta, que, en lugar de restar, aporta al lector nuevas herramientas e insumos con los cuales será posible trabajar un nuevo y más completo análisis de los textos.

Por su parte, Borges se halla convencido de que el *Exemplo XI* no es, realmente, el “original”; mientras que considera a su relato fantástico como la “copia”: “Ambos textos son versiones de un texto ideal, potencial, que jamás se actualiza por completo” (Wiesse: 38). No obstante, resulta necesario recoger las ideas de Efraín Kristal, citadas en el análisis por Wiesse, acerca de las “cinco estrategias de traducción” aplicadas al caso particular borgiano para poder comprender la relación entre el *Exemplo XI* y “El brujo postergado”. Wiesse las divide y explica bajo los subtítulos “quitar el relleno”; “quitar distracciones textuales”; “agregar un mayor o menor matiz que no está en el original” (acerca del título, la perspectiva y el espacio) y “reescritura de una obra a partir de otra” (39-45). Las pautas que propone Kristal para identificar y “detectar” una traducción borgeana calzan a la perfección con este caso en particular, pues en cada uno de los niveles se evidencia una acción clara por parte de Borges por crear su propia “versión” o “traducción” del relato medieval.

No obstante, el trabajo borgeano no se basa de manera gratuita en un capricho de escritor experimental o lúdico: Borges se encargó de realizar los cambios necesarios y pertinentes, con la precisión perfecta que este tipo de trabajo requiere, para obtener el resultado que ahora conocemos. Wiesse, por su parte, se encargó de observar con lente meticuloso los trazos en las costuras de la obra de Borges realizados a través de su pluma. Un ejemplo claro de la renovación del texto borgiano lo señala Wiesse cuando repara en la aparición de la palabra “Corte” en el texto juanmanuelino para designar, de acuerdo con Luis Galván, a la corte papal que se encontraba en tiempos de la redacción

de *El Conde Lucanor* en Avignon; mientras que, a diferencia de don Juan Manuel, tanto Azorín como Borges utilizaron la palabra “Roma” para designar a la misma corte papal, pues en el caso de estos últimos, se trataba de una suerte de “actualización” de aquel término medieval para reemplazarlo por una palabra que refleje la coyuntura específica de la corte papal contemporánea establecida en Roma (30).

Resulta pertinente, por otra parte, señalar que no se trata siempre de una posible actualización o modernización de términos o conceptos medievales en vocablos o palabras contemporáneas, pues afirmar aquello sería simplemente atribuirle a Borges un trabajo de edición -de la manera en la que esta es concebida en la actualidad-, en lugar de comprender la complejidad del mecanismo borgiano. Un caso emblemático que refleja justamente el cambio de focalización por parte del autor, es el que se produce en la etapa en la que se procede a “quitar el relleno” del texto anterior para elaborar la nueva versión de este: para Borges, el “prodesse” (recordemos los tres objetivos *prodesse – movere – delectare*) que constituía el núcleo de *El Conde Lucanor* se volvió innecesario y decidió eliminarlo, pues para él el texto se configuraba como una “lectura hedónica, lúdica, que no pretende didactismo alguno” (Wiesse: 39). Este punto, en mi opinión, revela el fenómeno de la relectura y el rescate literario del Medioevo: el cambio surge a partir del interés del lector/escritor. Para Borges, el carácter didáctico del texto juanmanuelino es ahora inútil, inservible, tal vez, para la contemporaneidad, por lo cual decide eliminarlo y, por ende, conducir su finalidad hacia el goce lúdico de la fantástica historia del “brujo” don Illán y la lección que le enseñó al deán embustero de Santiago.

De esta manera, a partir de la supresión, la adición o de los ligeros -pero significativos- cambios que realiza Borges, el resultado, siguiendo los pasos en el análisis de Wiesse, termina por ser distinto -aunque no completamente diferente- al texto original. Algunas veces, el procedimiento es igual de simple que cambiar la tonalidad de la luz con la que se alumbra o aumentar el *zoom* de la fotografía, a fin de resaltar ciertos aspectos o diluir otros, para que, de esta manera, el ángulo sea aquel que conforme la nueva “versión” de la historia previa. Es exactamente lo que sucede en el caso del *Exemplo XI* y “El brujo postergado”: todo se reduce al cristal con el que se lee un texto previo. Como señala Wiesse: “Borges no tiene ningún respeto por el texto precedente. O mejor: sí lo tiene, pues siente que debe desarrollar todas sus posibilidades, no solo las efectivamente actualizadas en la versión “original”. Y para ello, debe dejar de considerarlo como texto sagrado, intocable” (45).

Lo que resulta crucial comprender, en mi opinión, de la “versión” que retrata Borges a partir de la historia de don Illán, es la fotografía

final: Wiese rescata las ideas de Marta Ana Diz acerca de la concepción del *Exemplo XI* juanmanuelino como una “prueba” que le toma el “grand maestro de Toledo” al deán; mientras que, por otra parte, el cuento fantástico de Borges es comprendido como una “trampa”. En palabras de Wiese,

en el *Exemplo XI*, siempre se tiene la sensación de que a deán se le está otorgando siempre (salvo al final) una nueva oportunidad, que el deán codicioso y trepador desperdicia sucesivamente. No así en *El brujo postergado*, donde la acción avanza inexorable, sin explicaciones psicológicas que atenúen el desenlace final. Y es que con esta supresión, Borges ha creado un nuevo orden. (40)

Así, el proceso de “traducción” borgiana, en realidad, construye sus propias leyes lógicas que gobernarán la nueva versión de los hechos. A pesar de tratarse de los mismos personajes y, a grandes rasgos, el mismo argumento, el sesgo es completamente distinto: el paso de una prueba a una trampa es, en efecto, el elemento que diferenciará definitivamente a ambas historias. Una vez más, el cambio –sutil– de una historia a otra es, sin duda, el enfoque. Tanto el infante don Juan Manuel como Jorge Luis Borges han escrito la historia de don Illán, pero vista desde dos perspectivas, si bien no dicotómicas, ligeramente distintas que, a fin de cuentas, terminan siendo dos relatos paralelos que comparten intersecciones pero que, al mismo tiempo, pertenecen a dos atmósferas distintas.

Aunque, en efecto, existan diferencias claras e irrefutables entre ambos textos –como señala Wiese, por ejemplo, en el caso del cambio de título por parte de Borges y el re-bautizo de don Illán como “brujo” y ya no como “grand maestro de Toledo”, o como la introducción en el cuento fantástico borgiano de la palabra “argolla” como juego metonímico y alegórico para, en realidad, referirse a una “trampa”, a través de la cual se introduce el posible espacio mágico del relato y, del mismo modo, la idea del relato como la historia de una trampa al deán de Santiago– ambas historias son, de algún modo, la misma, pero vista desde puntos cardinales distintos. Del mismo modo sucede en la percepción de los acontecimientos históricos o cotidianos: los puntos focales pueden llegar a alumbrar hacia una misma dirección, pero aun así resaltar ciertos elementos con más entusiasmo que otros.

¿Pero qué es realmente aquello que persiste como núcleo común entre ambos textos, a pesar de los cambios que Wiese señala? La sensación de paralelismo entre las dos historias es clave. Las dos direcciones narrativas suceden alrededor de un mismo centro. El argumento, aunque con variaciones, sobrevive a los detalles; y aunque

en la versión borgiana se revele la intención del “brujo” don Illán con matices más oscuros que en el caso del *exemplo* juanmanuelino, la magia y lo fantástico se impone como el elemento sorpresa de las dos historias: el clímax que producen las negativas sucesivas del deán de Santiago al que, alguna vez, le enseñó las artes oscuras es precisamente lo que desencadena –o lo que tal vez es utilizado como pretexto para la introducción de la ilusión y la magia– la inevitable –¿o evitable?– irrupción de lo fantástico y la caída del sueño próspero del deán de Santiago.

No es extraño, pues, que Borges haya fijado su mirada en un relato como el del infante don Juan Manuel para reescribirlo a su manera: cuenta con el escenario y la historia perfecta para introducir sus propios elementos borgianos: “En su versión final, Borges usa solo dos términos: *celda y biblioteca*. Si asociamos estos últimos a la *argolla* y la *trampa* y a la *profunda escalera*, nos encontramos con espacios típicamente borgianos (como las galerías, los laberintos y las bibliotecas, todos símbolos de lo infinito)” (43).

Con todo ello, gracias al arduo y minucioso estudio de Jorge Wiese Rebagliati, el panorama de la vigencia de las letras medievales en la contemporaneidad se ilumina aún más. El maravilloso encuentro de ambos mundos y tradiciones literarias solo sirve de evidencia para comprender que, en realidad, la literatura medieval, y de manera más específica la cuentística, sí tiene “destinos” en el mundo literario contemporáneo, y no solo eso: se convierte en una importante fuente dentro de la cual los escritores contemporáneos como Borges pueden encontrar los ecos que necesitaban para continuar y revivir las historias consagradas al tiempo y al pasado. Del mismo modo en el que Borges logra estremecernos en lo más profundo con la imagen de un Asterión tierno y pueril, consigue traer de regreso la historia de don Illán para develar nuevos matices y texturas de la historia de origen oriental que se encargó de recoger don Juan Manuel, tal vez en uno de sus tantos sermonarios dominicos de la Orden de Predicadores a la que pertenecía.

**María Belén Milla Altabás**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima



***Homo Ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello por Kristine Vanden Berghe.* Madrid: Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas Editores, 2013.**

En este libro la crítica belga Kristine Vanden Berghe contribuye una lectura profundamente perspicaz a una creciente colección de crítica y biografía sobre la vida y obra de Nellie Campobello. Este libro será reconocido como uno de los estudios claves en la interpretación, valorización y reivindicación de la obra de la autora mexicana. Como Vanden Berghe menciona, desde su muerte en 1986, y sobre todo desde principios del nuevo milenio, la crítica literaria ha manifestado un renovado interés por la obra de Campobello. A pesar de que sí Campobello gozó algo de reconocimiento entre círculos literarios, *Cartucho* y *Las manos de mamá* fueron incluidas en la antología fundamental de Antonio Castro Leal, su obra había recibido, sin embargo, poca atención en la crítica. Según Vanden Berghe es gracias en gran parte a la crítica de Jorge Aguilar Mora y Max Parra que *Cartucho* en particular ha sido reconocida como obra seminal y una importante precursora para otras obras cruciales, tales como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Aguilar Mora propuso esta genealogía entre *Cartucho* y *Pedro Páramo*, y por extensión *Cien años de soledad* de García Márquez, y con mucha cautela Vanden Berghe profundiza en las razones de porqué tal afirmación no es exagerada. Pero uno de los mayores aportes del estudio de Vanden Berghe es precisamente el enfoque teórico que le permite elaborar un análisis innovador; a saber, la sagaz decisión de leer la obra entera de Campobello a través de la lente de la teoría del juego de Johan Huizinga y Roger Caillois (entre otras lecturas y enfoques).

Si bien en un principio Aguilar Mora destacó el aspecto lúdico en las estampas de *Cartucho*, ningún crítico ha atacado el tema del juego de la misma manera y con la misma profundidad que Vanden Berghe. Además, hacía falta un estudio tal para disipar muchos de los prejuicios en la crítica que han bloqueado la comprensión adecuada de *Cartucho* y las demás obras de Campobello. El estudio parte de la feliz selección de la teoría del juego de Huizinga y Caillois para dilucidar uno de los temas más incomprendidos y malinterpretados sobre la narrativa de Campobello: el juego en relación con la narración en voz de niña en *Cartucho*. En este sentido, el empleo de la teoría del juego en su análisis es providencial por varias razones: Primero, desmiente el prejuicio contra la perspectiva infantil, la cual, sin embargo, ha sido reconocido por algunos autores como la innovación principal de la obra. (Tanto la Novela de la Revolución Mexicana como la crítica de ella han tendido a infantilizar a los revolucionarios, es decir, que la asociación entre el juego infantil y la revolución se ha interpretado primordialmente como forma de denigración moral.) Segundo, socava el argumento poco cabal de la incoherencia entre el juego y la guerra, y le permite trazar cierta evolución en la obra de Campobello en torno a su actitud con respecto al juego y el tema de lo lúdico en toda su escritura. El estudio comparado e intertextual de temas, motivos y sobre todo del estilo y la voz narrativa de las obras es muy innovador y contribuye unos claves cruciales para la comprensión de toda la obra de Campobello. Al trazar la intertextualidad en toda la obra de Campobello, analiza las funciones del juego, el primitivismo y la voz narrativa y poética en obras poco estudiadas, sobre todo *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, *Ritmos indígenas de México* y “El prólogo” que Campobello escribió para *Mis libros*. Ningún otro crítico ha realizado un estudio de tal alcance sobre la obra de Campobello.

Vanden Berghe ha comprendido, asimilado y sabido utilizar la teoría del juego para mostrar como un tema, descartado por mucha de la crítica, brinda mayor coherencia a una obra notoria por su indeterminación genérica. Es más, la utilización de la teoría del juego como herramienta interpretativa no es para nada forzada y resulta muy natural y coherente por varias razones: en primer lugar, la contemporaneidad entre el pensamiento de Huizinga y Caillois, y los conocimientos de Campobello como bailarina profesional. Por otra parte también, a pesar de las advertencias que Vanden Berghe expresa sobre la dificultad moral para muchos críticos de asociar el juego infantil con la guerra, este tema es muy actual para el siglo XXI, dado la insistencia del juego en la técnica, en los medios y en la pedagogía. Asimismo, los conceptos teóricos son relevantes porque el tema del juego y el primitivismo desempeñan roles cruciales en la narrativa de Campobello y coinciden con las estéticas vanguardistas

de principios del siglo XX. Además, Vanden Berghe emplea la teoría de manera que quede muy clara la función del juego en la narrativa, y los ejemplos y detalles que analiza apoyan la teoría misma. Pero la utilización de la teoría del juego no es la única perspicacia del estudio: si bien el análisis de motivos, estructuras y voces es riguroso, el comentario sobre la crítica y la historia literaria y biográfica es excelente y complementa el uso de teoría, no sólo del juego sino también del primitivismo, en la interpretación de la obra de Campobello. El análisis es apoyado también por un riguroso comentario sobre la recepción y la crítica pertinente. Vanden Berghe no comenta mucho de la crítica feminista porque, según explica, la cuestión del género no es central a la investigación que lleva a cabo; esto es el caso sobre todo para los capítulos sobre *Cartucho*. Sin embargo, los demás capítulos serán de sumo interés para lectores y estudiantes interesados en los temas del género y la escritura femenina.

En la introducción Vanden Berghe sintetiza la teoría del juego y examina la aproximación de Huizinga y Caillois a dos aspectos cruciales: el parentesco entre el juego y la guerra arcaica, por un lado, y el papel de las reglas que limitan o no los juegos. Afirman también sobre el carácter fundamental del juego en todas culturas. Caillois en particular distingue entre dos clases de juegos: 1) los que reúne bajo la etiqueta *paidia*, que “van desde los más divertidos, turbulentos, improvisados o regidos por cierta fantasía desbocada, y 2) otros juegos opuestos, los llamados *ludi*, que se han plegado en convencionalismos arbitrarios y en conjuntos de reglas que los rigen. Tanto Huizinga como Caillois subrayan que el juego se aparta del mundo cotidiano, que no incide en la realidad y que es regido por reglas ideales que pertenecen a una esfera pura. Cuando esta esfera va siendo contaminada por la vida corriente, la naturaleza del juego se corrompe y arruina: al contacto con las leyes difusas e insidiosas de la existencia cotidiana, sus reglas pierden la claridad necesaria. Vanden Berghe ha sabido mostrar las implicaciones de estas distinciones para la buena comprensión no sólo la relación entre el juego y la representación del cronotopo de la cotidianeidad en *Cartucho*, sino también pudo extender el análisis a la totalidad de la obra de Campobello. Aunque emplea con gran eficacia la distinción entre *paidia* y *ludi* en el análisis intertextual, sobre todo entre *Cartucho* y *Apuntes*, reconoce mayor deuda a la teoría que Huizinga expone en *Homo ludens*, en particular el papel de lo lúdico en la guerra primitiva, y en la cultura por lo general. Afirma que “su teoría al respecto ha permitido evaluar cuán coherente es el imaginario que Campobello construye en torno a la Revolución Mexicana, primero en *Cartucho* y luego en otras zonas de su obra” (29). Sin embargo, también analiza las diferencias en las concepciones del juego entre Huizinga y Campobello para mejor enriquecer y contextualizar la obra de la autora mexicana.

Los capítulos 2 y 3 se dedican al análisis detallado de *Cartucho* bajo este marco teórico, pero en los capítulos posteriores que se dedican a las demás obras Vanden Berghe hace comparaciones entre éstas y *Cartucho* para destacar las diferencias en cuanto a la actitud y a las estrategias textuales de la autora respecto al tema de lo lúdico. El capítulo 2, que se titula “‘Parecía que jugaban sobre sus caballos’: el juego en *Cartucho*,” enfoca el análisis sobre el tema del juego en relación a la voz narrativa en *Cartucho*. Estudia el estilo paratáctico en relación a la estética de descomposición que refleja la realidad vivida de la violencia de la Revolución, sobre todo en la manera en que ésta se presenta como juego. En *Cartucho* la perspectiva adulta, masculina, teleológica y pesimista de Novela de la Revolución se ve destronada de su monopolio literario por un contrapunto de vista, infantil, femenino, anecdótico y, como se intenta demostrar en este libro, “por la visión lúdica de una niña que percibe la Revolución a partir de las coordenadas de su tierna edad” (69). En esta voz infantil Vanden Berghe encuentra una coherencia y un carácter orgánico que se organiza alrededor del hecho de que las distintas estampas fragmentarias representan la Revolución como un juego. También centra el análisis en el léxico del juego y destaca que escasean los juicios estéticos e ideológicos en las estampas. No obstante, en las apreciaciones estéticas que sí aparecen, la contienda parece bajo la forma de un espectáculo en el que no faltan las figuras de lo abyecto. (Aquí Vanden Berghe recurre a las teorías de Julia Kristeva y Ariel Dorfman sobre lo abyecto y la violencia). También se dedica unas secciones a los temas de la risa, las comparaciones entre humanos y animales, la belleza y la idea del recreo en *Cartucho*. En cuanto al *ethos* de la autora, Vanden Berghe arguye contra la confusión entre autora y narradora: la coherencia y la maestría con las que logra Campobello construir la voz infantil no disminuye el hecho de que ésta produce compasión en el lector ante el horror vivido por la niña acostumbrada a vivir con la guerra.

En el capítulo tres, “Marcas de primitivismo: *Cartucho*, antecedente de *Pedro Páramo*,” Vanden Berghe aprovecha de la articulación del primitivismo elaborada por Erik Camayd-Freixas en *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, para comparar *Cartucho* y *Pedro Páramo*, y para ubicar la posición de la obra de Campobello en relación al primitivismo entre las vanguardias literarias y artísticas de principios del siglo XX. Con mucha destreza también traza las relaciones entre el discurso primitivista, el estilo paratáctico de *Cartucho*, y el tema de la relación íntima entre el juego y la guerra arcaica. Estudia los recursos formales del primitivismo en *Cartucho* no sólo como fuente de la originalidad de la obra, sino también como elemento crucial en la comprensión de la genealogía, propuesta por Aguilar Mora, que se puede trazar de *Cartucho* a *Pedro Páramo*. El estudio del primitivismo

de Camayd-Freixas analiza la manera innovadora en que Rulfo intentó buscar soluciones a las aporías del primitivismo. La primera solución que Vanden Berghe analiza en comparación con *Cartucho* es el abandono de los temas afroamericanos e indígenas para pasar a escribir sobre un mundo provinciano y rural mestizo. Rulfo también evade la dicotomización y la jerarquía del narrador occidental moderno. Es decir, evita la escisión entre el narrador occidental ilustrado y el mundo primitivo tan frecuente en la Novela de la Revolución, pues la escisión desaparece al narrar la vida de un pueblo fantasma abandonado en *Pedro Páramo*. El personaje rural e infantil creado por Campobello permite producir un efecto semejante a aquel provocado por los personajes muertos de Rulfo. La lengua y la mirada de la infancia en *Cartucho* a veces “parecen suplir una perspectiva individualista, desviante del colectivismo inherente al primitivismo” (80), meta que Rulfo logra a través de la casi total extinción del narrador en tercera persona.

En el capítulo 4, “De la *paidia* al *ludus*: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*,” el estudio se centra en el libro de historia militar que Campobello dedicó a las compañías militares de Pancho Vila, pero Vanden Berghe se acerca al libro sin perder la mira sobre el estilo literario de Campobello. Insiste en que a pesar de que la autora mexicana se desdobra en una historiadora que tiene la ambición de dar a conocer la verdad, este hecho no suplanta la escritora literaria. Vanden Berghe estudia los recursos literarios del libro y emplea logradamente la distinción de Caillois entre *paidia* y *ludi* para comparar *Apuntes* con *Cartucho*: si en *Cartucho* el juego se caracteriza como *paidia* por la falta de constreñimientos, en *Apuntes* Campobello destaca con pasión el aspecto matemático y ordenado de las estrategias de Villa. Lo que es más, la mirada de la narradora infantil de *Cartucho*, limitada a las descripciones concretas y escenas localizadas en su inmediatez, es desplazada en *Apuntes* por otra que pertenece a una “historiadora adulta cuya capacidad de abstracción le permite reconocer detrás de las escenas que se presentan *in situ*, planes amplios y estrategias vastas.” Campobello “abandona la curiosidad infantil hacia el cadáver en favor de un interés por los factores que determinan el trascurso de las campañas.” Si bien la contienda en *Cartucho* es en efecto un acontecimiento desordenado, en *Apuntes* las reglas del juego hacen su aparición masiva y consisten en un recuento de las estratagemas elaboradas por Villa en sus distintas campañas; la violencia desordenada se desplaza en favor de los diseños estratégicos y “la alegría espontánea” va perdiendo “su preeminencia en beneficio de juego más institucionalizado y puro” (107-108).

Si el capítulo 4 elabora un contraste entre *Cartucho* y *Apuntes* en términos de la diferencia entre *paidia* y *ludi* siguiendo las pautas de Caillois, en el capítulo 5, “Después del recreo: *Las manos de mamá*,” Vanden Berghe

vuelve a la teoría de Huizinga para estudiar cómo el juego se degenera en *Las manos*. Analiza también el cambio de perspectiva entre *Cartucho* y *Las manos de mamá* en torno a la voz narrativa; en *Las manos* el texto es narrado por la hija adulta de la protagonista “pero esta narradora adulta se *desdobla* a menudo en forma imprevisible para narrar desde la óptica de la hija en su niñez” (115). A pesar de las concesiones al modernismo en *Las manos*, Vanden Berghe encuentra paralelos interesantes entre las dos obras, sobre todo acerca de los temas de la belleza, el juego, la risa, el horror y lo abyecto. Pero con respecto a los temas del hambre y de la tristeza, y sobre todo con el distanciamiento de la violencia revolucionaria, la crítica belga descubre un nuevo cronotopo en *Las manos* que invierte los valores asociados con el juego en *Cartucho*; surgen nuevos espacios fuera de la violencia que ella llama cronotopos posrevolucionarios y poslúdicos. El análisis se torna de nuevo sobre el tema del primitivismo para explicar el sentido del cronotopo poslúdico: Campobello invierte los valores del binomio civilización y barbarie: la falta de alegría en los personajes refleja la seriedad con que se caracteriza la modernidad y la desaparición de lo lúdico en las sociedades, fenómeno lamentado por Huizinga. Para el historiador holandés, lo lúdico es inversamente paralelo al deseo de prestigio económico en un mundo elegante y moderno. La sociedad posrevolucionaria mexicana representada en *Las manos* recuerda este diagnóstico sobre la pérdida de lo lúdico en la modernidad.

En el capítulo 6, “Afinidades con las culturas indígenas,” se estudia el tema de los indígenas de México en la obra de Campobello y se arguye que en *Cartucho* y otras obras la autora no sólo lleva a cabo una crítica al racismo, sino también que crea personajes que se identifican con los indígenas. Esto sirve como punto de partida para su discusión del libro *Ritmos indígenas de México* que Campobello escribió con su hermana. Señala Vanden Berghe que la valoración de la cultura indígena va en consonancia con la época posrevolucionaria que muchas veces apreciaba lo indígena como piedra angular de la identidad nacional. El capítulo termina con una discusión de los motivos precolombinos en la obra poética de Campobello y su predilección por la sensibilidad indígena, sobre todo los conceptos de la belleza y el baile. En cuanto a su identidad, Campobello valoriza y adopta la actitud guerrera de grupos indígenas del norte, sobre todo de los Comanches.

En el capítulo 7, “Un prólogo poslúdico,” Vanden Berghe lleva a cabo un análisis detallado y profundo del prólogo que Campobello escribió para la colección de sus obras titulada *Mis libros*. El prólogo es de sumo interés como testamento literario porque en él Campobello se explaya sobre temas de la identidad mexicana con un tono moralizante y crítico. Y es precisamente por esto que se inserta en el paradigma de la posrevolución que, según Vanden Berghe, corresponde al cronotopo



poslúdico, “cuyas facetas más sombrías el ‘Prólogo’ se encarga de ensombrecer aún más” (161). Esto significa que Campobello representa cada vez menos la realidad a la luz del espíritu del juego. También en este capítulo Vanden Berghe examina las múltiples contradicciones que la autora mexicana había pronunciado sobre sus datos biográficos, sobre todo la cuestión de su aparente marginalidad como escritora. Si algo es consistente en el autorretrato que Campobello construye, será su voluntad combativa como escritora: para ella escribir es luchar, actitud que conlleva los valores asociados con el juego, la risa, y la travesura que Vanden Berghe analiza en *Cartucho*.

El capítulo 7 y la conclusión, “Nellie Campobello: *magister ludi*,” juntos redondean el papel de lo lúdico y su degeneración tanto en la vida como en la obra de Campobello. En la conclusión se integran y se resumen los conceptos relacionados a la teoría del juego y al primitivismo que informaron las comparaciones de las obras para subrayar la maestría de Campobello como estilista y para sugerir nuevos posible vectores en el estudio de su obra. En conclusión, Kristine Vanden Berghe no sólo ha hecho un lectura perspicaz y penetrante de la obra de Campobello, sino también ha escrito un texto que será imprescindible para todo futuro estudio de Campobello. El libro también es un modelo elegante de cómo un estudio literario-interdisciplinario puede aprovechar de conceptos culturales fuera de la teoría estrechamente literaria.

**Michael Abeyta**

University of Colorado, Denver



**Ethel Barja, *Insomnio vocal*. Lima: Alastor, 2016.**

Es evidente que el libro de Ethel Barja no trata sobre nada. Creo que ninguna poesía, para la que el propio acto de decir es un problema, trata sobre un tema o un aspecto determinado de la realidad. Con esto no quiero redundar en la manida fórmula del silencio como la tentación inexorable de toda poesía. Es cierto que algo de eso hay, pero si la vocación al silencio fuera así de protagónica, no se entiende por qué un poeta, a pesar de todo, dice, por qué simplemente no se queda callado con la seguridad de que solo ese silencio no traiciona su singular relación con el lenguaje.

Y es que en efecto, hay una forma, para la cual el poema es quizá uno de sus lugares de ejecución más eficaz, en que la resistencia a decir *algo* no desemboca necesariamente en el silencio. Consiste en no usar el lenguaje, sino en recorrerlo. Transitar sus relieves, adivinar sus frecuencias, descender hacia “ese amasijo de calles / transformadas en resonancias” (p. 47) que anteceden al “camino sin resonancia” (p. 37) de la comunicación y en donde las palabras recobran y reinauguran una cierta dignidad perdida en la promiscuidad del uso.

El problema con esto es que para atestiguar ese deslizamiento a través del universo de la lengua es necesario poner al lenguaje en escena, es decir, hablarlo. Y digo que es un problema porque al hablar, decimos, y al decir hacemos presente eso que en nombre de su fidelidad preferiría permanecer oculto. Ese es el problema cuyo rastro el *Insomnio vocal*, más que poner en evidencia, parece perseguir sus devaneos, sus oscilaciones. ¿Cómo poner al lenguaje en escena sin forzarlo a entrar en operación? ¿Cómo decir sin que lo dicho reemplace con palabras el vacío desde

el que el acto mismo de decir gravita, pende? Pero estas preguntas de corte metafísico persiguen aquí una versión anatómica: ¿de qué tipo es la factura, el cuerpo de una palabra capaz de traslucir todo ese ruido de fondo que la antecede, y sin embargo la atraviesa y la habita?

Ante tales interrogantes de esta poesía parece, insisto, no optar por su disolución, sino por el regodeo ante las costuras y las hebras que las entretejen y cuyo caos modulan: “El mal hábito de las palabras / se nutre de este plato / todo el ruido devorado / alcanza su centro tibio / en el ritual de la incisión y la costura” (p. 23). Hay, pues, una cierta vocación por internarse en el rigor de las microtexturas, una suerte de ritual celebratorio ante el vértigo de la asfixia por sondear las fibras, no de las cosas, sino de la posibilidad de las mismas, sus contornos, su grado cero.

Son dos los trayectos más recurrentes que organizan esta exploración: trayectos de textura oníricas, trayectos de textura orgánica. Gas y fibra. Por un lado, vaho impalpable, por el otro, materia pastosa. En las primeras destaca la metáfora de los espejos rotos. Planos enrevesados en los que realidad y premonición o clausura de realidad terminen por confundirse en una sola masa etérea. La figura del insomnio que titula el libro da en el blanco: no se trata únicamente de la dificultad para dormir, sino de la intolerancia frente al hecho de que a la suspensión de lo real (el sueño) le corresponda un determinado sector del día, un horario programado y estable (la noche). La diagramación del tiempo del hábito o la rutina se revela “como permutación absurda” (p. 26). En ese sentido, el insomnio funciona como una imagen que retrata bien la relación poesía-realidad: también para la poesía lo real es una promesa cuya suspensión en el tiempo se reanima y reedita a cada instante. Respecto de los trayectos orgánicos destaca la metáfora de la incisión y la sutura, ambas de connotación quirúrgica. El libro comienza con un verso que en cierto modo condensa las dos trayectos referidos: “las aguas descifran su retorno a la misma piel / Ante el estrépito abismal de los pozo abiertos, la sutura es un mal sueño” (p. 13).

Estos dos trayectos están presentes de manera alterna a lo largo de toda la obra. Sin embargo, son complementarios a otras dos, vamos a decir, modulaciones que estructuran y organizan dicha exploración y que conforman las dos partes del libro. Para seguir jugando con el título podríamos decir: la primera parte (*caligrafía de la sutura*) retrata el drama de una *vocal sin consonante* y tiene como personaje ocasional a Eco, aquella ninfa cuya hermosa voz encandiló a Zeus a tal punto que le fue arrebatada el habla como castigo y, de remate, fue condenada a repetir únicamente las últimas sílabas de las palabras que oía. La segunda parte (*sueña la implosión*) escenifica la tragedia inversa: la de una *consonante sin vocal*; aparece aquí el objeto del desamor de Eco, Narciso, aquel bello joven que enamorado de sí mismo terminó ahogándose en las aguas del

estanque donde contemplaba su propio reflejo.

La fonética define una vocal como el sonido que se pronuncia con el tracto vocal (conjunto de fibras encargadas de producir los sonidos a través de la boca) abierto; mientras que las consonantes son el sonido que resulta de una obstrucción o bloqueo del tracto vocal. Las vocales son líquidas, las consonantes, sólidas. La posibilidad del lenguaje humano requiere de la articulación de ambas modalidades sonoras. Para insistir con metáforas anatómicas, se diría que sin consonantes la vocal se reduce a la deformidad de un cuerpo con músculos pero sin huesos; mientras que sin vocales las consonantes serían el análogo de un cuerpo con huesos pero sin músculos ni flujo sanguíneo. Tanto para el movimiento del cuerpo en un caso, como para la posibilidad del habla en el otro, se requiere de la participación de ambos factores.

Pues bien, la primera parte del poemario (vocal sin consonante) es un canto al ensimismamiento y un navegar por sus aguas de indefiniciones y penumbras. Un tono en apariencia calmo, escarba en realidad la desesperación de una libertad sin orilla. La voz discurre por secretos pasadizos líquidos en busca de una solidez que vertebral su flujo, pero a cambio solo encuentra la soledad y el vértigo de su propio extravío. Nada puntúa la voz, de nada pende: es el dolor vibrante de un aliento demasiado puro. Ante dicho vacío el hilvanamiento de las palabras se reduce al merodeo caligráfico de sus bordes: “oscura caligrafía / de azafrán que nada sana / de enredadera en la lengua (p. 17). O discurren como hilos enrevesados a causa de su incapacidad de zurcir el hilaje: “cuerdas mutiladas (...) todo cabo está extraviado. La mano siempre está abierta / y todas las sogas en vela / sin saber de dónde sacar más nudos, más tiempo, certeza del puño” (p. 21). El fenómeno acústico del eco se confunde con el problema ontológico de la de(fin)ición. En efecto, la posibilidad de toda de(fin)ición requiere de un cierto límite, un afuera a partir de cual la realidad nombrada cerque el adentro que la define. Pero ante este paisaje indefinido asistimos a un ritual de “desintegración de los nombres” en donde “las palabras aprendidas retroceden” (p. 26) a ese espacio en que su materia sonora no calza aún con el mundo (el afuera) y en la que no oímos sino el sonido de retorno de la voz al chocar con las paredes de su encapsulamiento.

El ritual de la segunda parte del libro celebra en sus inicios el descubrimiento de un atisbo de fuga. Ya en la primera parte adivinábamos la promesa de una “inmovilidad anhelada” (p. 22), una especie de sequedad que orilla la indeterminación de los nombres, o, para seguir con el juego, una consonante que vertebral el sonido liso de la vocal. Pues bien, todo parece indicar que asistimos en este punto a una suerte de ritual de aprendizaje de la dicción: el “musgo” caótico de la primera fase “se elevará a otra materia”, que no es ya lo de la indefinición de los nombres,

sino la del retorno organizado hacia “los usos y costumbres” (p. 48) del afuera. La voz encuentra en la dilatación del tiempo la mediación que la hace posible y que la dota de una mayor consistencia. Si en la primera parte la “destreza duerme en los paladares, aquí “el plural del afuera atraviesa (la) orilla” para “abrazar la implosión de la escucha” (p. 56). Es como si la masa sonora de la primera parte se sometiese a una serie de incisos, cortes quirúrgicos que la desmiembran para encontrar en los intersticios resultantes la posibilidad de redimir la inmediatez a través de la paulatina integración de un relato, una historia. Y allí tenemos a esa serie de viñetas en donde el sintagma narrativo por excelencia, el “Había una vez” (pp. 50, 58), se personifica para relatarnos el devenir de su propio nacimiento.

Pero este último trayecto no describe, como pareciese a primera vista, la conquista de una salvación. Cuando pensábamos haber hallado el añorado ensamble de la voz con el afuera (es decir, del lenguaje), el enmarañamiento de la lengua se reanuda, vuelven las hilachas y la factura pastosa del “delirio sin confines”. El movimiento del afuera es ahora posible, pero es lechoso (p. 57) y opaco, como lo son todas las cosas acosadas por luz de la conciencia. Y es ante a esta nueva conquista, este regreso reconfigurado de la voz a sí, a la que Narciso se abisma al contemplar su propia imagen. La interpretación del mito es sugerente: su tragedia no es ya el de la eterna contemplación de sí mismo, sino la del esfuerzo imposible de verse a sí mismo, viéndose. La infinita circularidad de la conciencia por definición incapaz de captar su propio abandono: “Cada mañana al fijar la mirada / el estanque era opaco / todo regreso era la purpura negación del regreso” (p. 55)

En el último poema vemos de vuelta los hilos de la lengua regados casi arbitrariamente sobre la superficie de la página. Como la constatación de que nuestro trabajo de costureros de la lengua es infinito. Como si ese espacio reclamase nuevas agujas y nuevos hilos para reanudar el trance. La dicción es difícil.

**Santiago Vera**

Pontificia Universidad Católica del Perú

***Reindert Dhondt: Carlos Fuentes y el pensamiento barroco. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015, 360 pp.***

El trabajo de Reindert Dhondt aparece para llenar un hueco fundamental en el estudio de uno de los más reconocidos autores latinoamericanos, Carlos Fuentes. A pesar de su amplísima recepción, y de la nutrida literatura académica que se ha generado a lo largo de décadas, hasta ahora la intrincada relación entre su quehacer literario y la lectura, teorización y práctica del barroco, más allá de estudios puntuales o ensayos célebres, no había sido abordada de forma rigurosa, ordenada y bien fundamentada.

A este respecto, si es verdad que la obra de Fuentes ha merecido un amplio reconocimiento en términos de modernización del ejercicio novelesco, o de reiteración sobre algunas de las claves más notorias de su ejercicio literario, como su redefinición de la experiencia moderna como cuestión mexicana, su trabajo de reescritura de trazas míticas prehispánicas y coloniales, o su consabida noción de mestizaje, la fuerte presencia intertextual de una idea amplia del (y lo) barroco, hasta ahora no había sido trabajada en toda su compleja presencia, función y alcance dentro del ambicioso proyecto del mexicano.

Como bien apunta el autor en su clarificadora introducción, los “frutos del barroco” que siempre tentaron a Fuentes, en alusión a una afirmación de Julio Ortega (p. 15), han sido vistos más de una vez por los estudiosos, pero acaso siempre resultaron más llamativos los brillos totales de universalidad, o los quiebres, un tanto más particulares, entre historia, mito y mexicanidad, quedándose fuera ese alimento esencial de una escritura, que por modernizante, es barroca en estructura, ambivalencia y generación de modelos de mundo.

De ahí que Dhondt parta, en una clarificadora introducción, de aquellos trabajos en los que, precisamente, el vaivén de la tensión moderna, paradójica de por sí, marca una ya reiterativa lectura de la obra de Fuentes. Sobresale, así, el trabajo de van Delden (1998), en el que se destacan dos caras de la modernidad que atravesarían el discurso del autor mexicano: una “modernidad ilustrada”, cifrada en el Siglo de las Luces, y otra que proviene del Renacimiento europeo (p. 15); dicotomía entre la linealidad y la multiplicidad que, sin duda, se instaura en el centro de la vasta teorización subyacente en la idea de escritura constructora que Fuentes pone en marcha desde aquellos primeros relatos de *Los días enmascarados* (1954) hasta su testamento literario: *Todas las familias felices* (2006); prisma de relatos en los que Dhondt descubre una todavía inusitada fuerza capaz de reescribir el drama barroco.

Este punto de partida, entonces, le permite poner el acento en lo que se perfila como la gran ausencia en las lecturas totalizantes del mexicano: la importancia del barroco no ya en los debates acerca de la experiencia moderna en general, sino en la acción modernizante de Fuentes en particular. Aparece, de este modo, la encrucijada desde la cual el estudioso se aproxima a la obra del afamado escritor: la también consabida noción de una modernidad única del continente americano, que en este contexto es denominada como “híbrida” y fundamental en el discurso de Fuentes; para él lo barroco está inmerso en las esencias de Latinoamérica, como bien expresa Dhondt.

Esta primera aproximación le permite mostrar su propia acentuación de lo barroco como un fenómeno no sólo más amplio que el definido por los manuales tradicionales, sino duradero, y capaz de reflejar –y provocar– una “sensibilidad más profunda” (p. 16), que es la que destacaría, casi, como verdadero alimento de la escritura fuentesiana. De este modo, más allá de los afanes universalizantes, tan llamativos en un escritor que utilizó todas las armas posibles para igualar lo mexicano con las grandes ligas mitológicas, una necesaria contextualización con lo barroco americano aparece como necesaria dentro del periplo para coronar a Fuentes como el gran autor de una versión de lo barroco hispanoamericano. La ineludible cita al trabajo de Severo Sarduy (1972) surge y da paso a los debates acerca de un tiempo posmoderno, frente a uno barroco que explicaría mejor, según algunos, el agotamiento de los metarrelatos en el continente latinoamericano.

El planteamiento de esta cuestión, así, da paso a un llamado de atención; en los grandes estudios acerca de lo barroco literario en los nombres fundamentales de las letras hispanoamericanas (de Ortega, 1984, a Kaup, 2012) Fuentes no destaca frente a Carpentier, Lezama Lima, el mencionado Sarduy, Cabrera Infante, etc. Incluso García Márquez, Onetti o Donoso han sido más prestos a una lectura barroca de la experiencia

hispanoamericana. Y como bien lo hace notar Dhondt, esto a pesar de que su escritura haya sido calificada como “barroca” y “neobarroca” (p. 17) desde ciertos lugares comunes de la amplia crítica que recibió a lo largo de un siglo, el xx, y de la propia adscripción del constructor mexicano a dicha corriente.

En este punto es presentada la tesis de la que parte el recorrido por una serie de novelas y otros textos literarios no canónicos del mexicano –lo que resulta en un gran acierto-. Dicho recorrido, de esta manera, emana de la paradoja en cuanto a la importancia que cierta crítica ha otorgado a lo barroco como esencia constitutiva y otorgadora de algunas de las obsesiones de la literatura latinoamericana: la originalidad e independencia. Fuentes se sitúa, de este modo, en el seno de la búsqueda de una esencia en el que resulta ser el más representativo escritor de una idea de literatura a la vez única y ligada a las tensiones universales.

Para argumentar dicho viaje el estudio acude a los espacios en los que la crítica literaria ha percibido presencias claramente barrocas, como citas a una tradición mayor que Fuentes hace suya. A estas, el autor las nombra desde la intertextualidad, que a su vez habría sido explicada por el propio escritor en esa suerte de diálogo que estableció entre sus obras de ficción y sus ensayos. Así, también destaca los estudios en los que lo barroco, más que una presencia confesa de personajes, mitologías e imaginarios, es descubierto en una dimensión de estilo y retórica; como claves de repetición y antítesis, por ejemplo, que estructuran el componente de vanguardia modernizante en el discurso del mexicano.

Poco a poco, Dhondt va introduciendo sus aportaciones en cuanto a cómo se encargará de redimensionar, y reempoderar, los modos diversos en los que una práctica viva de lo barroco determina el edificio literario del mexicano. De ahí que más allá de una labor filológica de rastreo de presencias textuales –léase *topoi*, personajes, argumentos-, la sensibilidad barroca puesta sobre la mesa en el estudio sea abordada desde lo que consideramos es su más notoria aportación: la posibilidad de leer lo barroco en Fuentes desde un prisma más amplio que el de las teorizaciones modernizantes caribeñas o constructoras de un discurso de especificidad continental; de hacerlo desde trabajos fundamentales, como el de Walter Benjamin.

Dhondt también hace patente una cierta desorganización, por parte de la crítica literaria o académica, en cuanto a los rasgos estilísticos que son asociados a una presencia barroca en la escritura de dicho autor, tendiéndose a simplificar esta posibilidad a la luz de una complejidad formal –o discursiva, entendemos-. Ésta es, sin embargo, una crítica más que pertinente a la hora de mostrar, precisamente, los lugares comunes acerca de la escritura de un autor muy leído y estudiado, pero, curiosamente, no del todo aprehendido en una de sus claves más



notorias: la de una modernización de un estilo y punto de vista barroco original, insistimos. Esta cuestión también sirve al autor del estudio para explicar el por qué obras notoriamente complejas, como podría ser *Terra Nostra* (1975), habrían recibido una percepción más barroca frente a otras consideradas como secundarias o “simples” a primera vista (p. 19); y que sí son abordadas por el trabajo que aquí reseñamos: *Aura* (1962) o *La frontera de cristal* (1995), por ejemplo. El corpus escogido, insistimos, es el gran acierto del trabajo.

Precisamente, pensamos, dicha acción de desvío de atención hacia obras menos representativas es lo que permite una definición clara del barroco, en donde éste “... no corresponde a una entidad objetiva y ‘ontológica’, sino a un objeto de construcción en el que participan tanto los críticos literarios como el propio Fuentes comentando su obra o la de los demás” (p. 19). Sea en términos de una noción constructiva del mestizaje, de la reescritura de bienes simbólicos prehispánicos o de una modernización a la mexicana de la novela, el trabajo de Fuentes es el de un proyecto, no hay que olvidarlo; y este texto viene a recordar cómo el ejercicio de un barroco particular no puede ser dejado fuera. Lo que se propone, entonces, es un acercamiento sistemático a esas obras no canónicas, incorporando, bajo una lógica necesaria, las propias teorizaciones del autor en espacios paratextuales y bajo el ejercicio ensayístico, fundamental en el nombrado proyecto. Sin embargo, no es la voz del Fuentes ensayista la única instancia para explicar el temperamento barroco de su narrativa; lo es, también, un diálogo continuo y fértil con sus grandes estudiosos -en donde destaca Julio Ramos-, o con teorizaciones de un espectro mucho más amplio, como las nociones del nombrado Benjamin.

La estructura del estudio no podría ser más clara, lo cual es también un aspecto a destacar. En el primer capítulo se presenta una definición amplia, múltiple y esencialmente “ambigua” -como categoría funcional- de lo barroco en el seno del proyecto fuentesiano. De ahí que se acuda a las definiciones principales, sea en voz del propio escritor o en la de enunciadores universales y destacados de la experiencia latinoamericana. De ahí se dé paso a la inscripción de esa idea no fija de lo barroco en el marco de invariantes del proyecto de Fuentes: el mestizaje, la continuidad cultural y su contracultura, y la de lo barroco como visión melancólica y de refugio de la utopía. Este paseo le permite al estudioso remarcar lecturas de Beverley u Ortega para llegar a afirmar que la noción barroca de Fuentes se mueve entre dos isotopías fundamentales: la de la identidad y la de la alteridad (p. 20).

En el segundo capítulo el estudio se estrena en el análisis de las obras. En primer lugar se presenta el trabajo con la novela corta *Aura*, que como bien expresa Dhondt ha sido leída como una obra deudora

del código gótico, pero que, sin embargo, habría sido directamente incluida dentro de su idea de “lo barroco” por el mismo Fuentes en un conocido ensayo de 1982: “*Aura* (Cómo escribí algunos de mis libros)”. En este ensayo Fuentes otorga la paternidad del texto a Quevedo, cuya poesía amorosa estaría totalmente entrelazada a lo largo de la venerada *nouvelle*. En todo caso, y como ya habíamos adelantado, resulta novedosa y fértil la lectura de este momento a partir de la teoría del drama barroco alemán de Benjamin, sobre todo a partir de los *topos* de la melancolía y de las ruinas. Cabe destacar la reveladora genealogía en el punto 1.1.: “Las ‘fuentes’ de Fuentes” (p. 55), en donde la rigurosidad da paso a una creativa revalorización intertextual.

El capítulo tercero se establece como una continuidad con el anterior, a partir, justamente, de la lectura benjaminiana. Así, dentro de la novela conformada por cinco relatos, *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989), el texto destacado para el estudio es el que da título a la obra, mostrándose cómo lo barroco funciona desde una marcada visión histórica dada por las nociones mencionadas de “ruinas” y “melancolía”. Con esta instancia de Fuentes, y a la luz del teórico alemán, se insiste en cómo lo barroco no sería una oposición al proyecto moderno, sino una parte esencial del mismo. La melancolía aquí estaría dada desde una concepción “espectral” del tiempo, por parte de los personajes, y que, sin duda, pone en tela de juicio la propia noción de tiempo mexicano que Fuentes habría utilizado años antes para situar la idea de mestizaje en el centro de la representación mexicana.

En obras como *La frontera de cristal* o *Todas las familias felices* (capítulos cuarto y quinto, respectivamente), el marco abierto por *El origen del drama barroco alemán* (1925) sigue siendo el punto de partida para lecturas renovadoras y reveladoras de las obras menos estudiadas de Fuentes. De este modo, surge la propuesta de abordar en términos dialógicos las nociones de tiempo y espacio, y a la luz de la fertilidad entre narrativa y ensayo (una vez más). Esto es lo que se nombra como una “sensibilidad barroca” (p. 21), y que da paso a la introducción de una categoría de análisis que resulta especialmente útil en el contexto armado –la de cronotopo de Bajtín–, a la hora de determinar cómo para el novelista la cara más notoria del Renacimiento –la de una “visión frontal”– es vencida por el excentricismo circular del barroco. Esto le permite hablar a Dhondt, de manera sugerente, de un “cronotopo barroco” (p. 23), que incluso puede funcionar en una problemática tan actual como la de la frontera entre México y Estados Unidos. Acaso en este punto se echa en falta una contextualización del concepto a la luz del material prehispánico, que Fuentes no cesa de imbricar, sin duda, aún en sus textos más hispanizantes o contemporáneos.

En el caso de *Todas las familias felices*, es la presencia melancólica la que deriva la vena barroca de Fuentes hacia una concepción propia de la tragedia, pero cercana a la definición que le otorga Benjamin: como parte del drama barroco. Esto situaría a la escritura de Fuentes en un momento nuevo, sin duda, de la experiencia mexicana; uno en el que los vínculos familiares se han difuminado. De este modo, el estudio concluye esta parte argumentando cómo, a partir de la conocida aseveración de que la cultura de América Latina carece de sentido trágico -lo que no estaría exento de críticas porque, pensamos, describe una idea un tanto eurocéntrica de la experiencia americana-, en el Fuentes de *Todas...* se puede encontrar la propuesta de superar el melodrama como la inmovilidad histórica por medio de una narración que se apoya en lo trágico y en el pensamiento utópico (p. 23).

Finalmente, el trabajo remarca dos vertientes como cuestiones destacadas. En un lado, el hacer aportaciones novedosas al estudio de la obra de Carlos Fuentes; autor canónico, pero del que, se ha podido ver, aún se pueden encontrar vetas que no sólo acentúan sus estrategias y claves de lectura menos sistematizadas, sino que abren novedosas posibilidades de interpretación. En el otro, Dhondt recalca cómo la lectura ejercida desde las obras del mexicano ha sido capaz de contribuir a los estudios sobre el barroco en sí, demostrando su actualidad; con estas dos cuestiones coincidimos ampliamente, celebrando la publicación de este trabajo. La insistencia en la práctica barroca de Fuentes bien revela una modernización de esos oscuros espacios -las ruinas, la melancolía-, que de Benjamin a Fuentes se reempoderan, sin lugar a dudas.

Cabe destacar una prosa amena y clarificadora, que va avanzando a lo largo del libro sin olvidar las líneas generales de organización de los materiales, y su análisis e interpretación. Al mismo tiempo, por otro lado, la certera organización de las diversas obras abordadas, también lo presenta como un texto que puede ser consultado de acuerdo al interés de un texto determinado.

**Mauricio Zabalgoitia Herrera**

Mauricio.Zabalgoitia@uab.cat

Ibero-Amerikanisches Institut (Alexander von Humboldt Stiftung)

## COLABORADORES

HELENA ARELLANO MAYZ: Narradora y artista plástica venezolana. Nacida en Caracas, estudió en Brown University. Es autora de varios libros de relatos de prosa imaginativa y sensorial, entre ellos la novela breve *Murciélago o mariposa*, los relatos de *Andarelas de humo*, y la novela *Lances, lunares y luces*, sobre el mundo de los toreros españoles inquietado por una señorita venezolana y libre.

GUILLERMO BASUTIL: Escritor y periodista. Es Director de la revista *Mercurio* de la Fundación José Manuel Lara, y columnista y crítico de arte del periódico *La Opinión de Málaga*. Es autor de los libros de relatos *Noticias del frente* (Tropo 2014), *Vidas prometidas* (Premio Andalucía de la Crítica 2011. Tropo), *Nada sabe tan bien como la boca del verano* (E.D.A.) y *Drugstore* (Páginas de Espuma) entre otros títulos. Sus cuentos están recogidos en numerosas antologías como *Macondo boca arriba* (Narrativa andaluza actual, Universidad Nacional Autónoma de México), *Lo que cuentan los cuentos* (Universidad de México), *Relato Español Actual* (Fondo de Cultura Económica), *Pequeñas Resistencias* (Páginas de Espuma), *Cuentos policíacos. Tinta y Pólvora* (Páginas de Espuma), *Contar las Olas* (Lengua de Trapo 2006); *Relatos para leer en el Autobús* (Cuadernos del Vigía, 2006) y *Brèves. Anthologie nouvelles d'Espagne* (2008) entre otras. Ha obtenido numerosos premios literarios y periodísticos como el Ciudad de San Sebastián, Barcarola, Max Aub, el Premio Francisco Valdés y el premio Unicaja de artículos entre otros galardones.

JAIME R. BRENES REYES: Es estudiante de doctorado en Literatura Comparada en la University of Western Ontario, en Canadá. Ha editado la revista de su departamento y una compilación de la conferencia anual de estudiantes de posgrado. Además, ha publicado reseñas sobre Cortázar y una traducción de la "Explicación falsa de mis cuentos" de Felisberto Hernández. Su proyecto de tesis intenta mostrar el inescapable efecto del texto fantástico para ambos autor y lector.

JOSÉ CÁRDENAS BUNSEN: Assistant Professor of Spanish at Vanderbilt University. He received his PhD from Yale University in 2008, and has also taught at Bucknell University and at the Pontifical Catholic University of Perú. He is the author of *Escritura y derecho canónico en la obra de fray Bartolomé de las Casas* (Iberoamericana Vervuert, 2011). His second book on the discovery of the lead books of Granada's Sacro Monte and their impact on the intellectual milieu of archbishop Pedro de Castro, Miguel de Luna, Bernardo de Aldrete and Garcilaso Inca will come out in 2017.

ÁLVARO CONTRERAS: (1966). Es Profesor Titular de la Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela), en donde imparte docencia en el área de literatura venezolana y latinoamericana. Publicaciones: *La barbarie amable* (2004), *Un crimen provisional. Relatos policiales de vanguardia* (2006), *Narrativa vanguardista latinoamericana* (2007), *La experiencia decadente. Pedro César Dominici: ensayos y polémicas* (2011), *Estilos de mirar. Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (2012).

BEATRIZ CRUZ SOTOMAYOR: Tiene un doctorado del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras con especialidad en Literatura Española. Es Catedrática Auxiliar del Departamento de Español del DEG y Coordinadora de la Sala Edgardo Rodríguez Juliá de la UT. Además es coautora del Manual de lectura y pensamiento crítico en español (San Juan: Fundación Puertorriqueña de la Humanidades y UT, 2013 y 2014) y coordinadora de Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas (Madrid: Trotta, 2013).

BEATRICE ESTEVE: Brasileña de orígenes suizos, su dedicación a la ópera como educadora y promotora la llevó a comisionar algunas obras en su país, y su labor de patrona de las artes fue reconocida por la Metropolitan Opera de New York, que la designó miembro de su junta de gobierno. Pertenece también al consejo de la organización Save Venice. Sus vívidas crónicas de viaje y reseñas musicales constituyen un dietario *in progress*, del que incluimos una estampa.

ANDRÉS FERRADA AGUILAR: Es profesor en la Facultad de Humanidades y Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile. Doctor en Literatura, Mención Literatura Chilena e Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Investigador del Centro de Estudios Avanzados (CEA), sus líneas de investigación incluyen: Enunciación de la ciudad en los géneros narrativos y referenciales, Incidencia de poéticas y paisajes en el descentramiento de las representaciones urbanas y Literatura comparada.

MARIANO GARCÍA: (Buenos Aires, 1971) se licenció en la carrera de Letras de la Universidad Católica Argentina con una tesis sobre el ideal andrógino en tres novelas de César Aira, y se doctoró en 2004 abordando al mismo autor desde la perspectiva de los géneros literarios y sexuales. Es profesor regular adjunto de la cátedra de Literatura Argentina en la UCA e investigador de grado del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Ha trabajado aspectos temáticos como la metamorfosis en la obra de Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock y Marosa di Giorgio, así como el tema de la figura de autor en torno al

grupo de la revista *Sur*. Ha realizado diversas traducciones y ediciones. Publicó el ensayo *Degeneraciones textuales* (Beatriz Viterbo 2006), y las novelas *Letra muerta* y *Seres desconocidos* (Adriana Hidalgo 2009 y 2012).

SALVADOR GÓMEZ BARRANCO: (Huelva, 1987). Es Licenciado en Periodismo y Máster en Creación Literaria por la Universidad de Sevilla, Máster en Literatura Europea y Enseñanza de Lenguas por la Universidad de Huelva, Máster en Escritura Creativa por New York University y, actualmente, es estudiante de doctorado en el programa de Literaturas y Lenguas Hispánicas y Luso-brasileñas de The Graduate Center, CUNY. Sus intereses principales están relacionados con los usos y formas del discurso autobiográfico y autoficcional en el cine y la literatura contemporáneos (especialmente en España); estudios sobre género y sexualidades. Ha publicado en revistas académicas y ha colaborado como revisor de artículos para *LLJournal*. Es lector de español en Hunter College y John Jay College. Como escritor, ha colaborado en distintas revistas literarias y ha publicado "Ensayos del dolor propio" (ContraEscritura, 2014).

ÁNGEL GÓMEZ MORENO: (Madrid, 1959 -) Es catedrático de literatura española en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación son la Edad Media, Renacimiento, Comparatismo e Historia de la Cultura. Entre sus publicaciones más relevantes figuran *El "Prohemio e carta" del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona: PPU, 1990; *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus (Colección Persiles, 203), 1991; *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, estudios y monografías, 382), 1994; *Claves hagiográficas de la literatura española (Del Cantar de mio Cid a Cervantes)*, Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert (Medievalia Hispánica, 11), 2008; y *Breve historia del medievalismo panhispánico*, Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, 2011.

RICHARD GRACE: is Professor Emeritus of History at Providence College in Rhode Island. Having taught as a full time member of the History Department for forty-nine years, he continues to teach one course each semester in the college's Honors Program. His field of expertise is Modern British and British Imperial History. His book *Opium and Empire: the Lives and Careers of William Jardine and James Matheson* was published in cloth and paperback editions by McGill Queens University Press (2014-2015) and is due to be published in 2017 in a Chinese edition by Beijing United Publishers. For the centennial of Providence College he has written an extended essay on the recent history of the college (1992-present) which is to be published in the spring of 2017 in the



centennial book, *Values that Endure*.

GUSTAVO GUERRERO: Es profesor de literatura y cultura hispanoamericanas contemporáneas en la Universidad de Cergy-Pontoise (L'Institut d'Études Politiques de Saint-Germain-en-Laye) y consejero literario de la casa Gallimard para el área hispánica en París. Ha publicado los ensayos *La estrategia neobarroca* (1987), *Itinerarios* (1997), *Teorías de la lírica* (1998), *La religión del vacío* (2002) e *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela* (2008), con el que obtuvo el XXXVI Premio Anagrama. Profesor invitado en la Universidad de Princeton en 2009-10, actualmente dirige los seminarios "Globalización y ciencias sociales" en la Universidad de Cergy-Pontoise y "Globalización, nación y literatura en Latinoamérica" en la Escuela Normal Superior de París.

RODOLFO HÄSLER: (Santiago de Cuba, 1958). Es poeta y traductor, nacido en Cuba pero residente en Barcelona desde los diez años. Tiene editados los siguientes libros: *Poemas de arena* (1982); *Tratado de licantrópia* (1988); *Elleife* (premio Aula de Poesía de Barcelona en 1992); *De la belleza del puro pensamiento* (1997, beca de la Oscar B. Cintas Foundation de Nueva York en 1993); *Poemas de la rue de Zurich* (2000); *Paisaje, tiempo azul* (2001); una *Antología poética* (2005) y *Cabeza de ébano* (2007). También se debe destacar su traducción de las obras completas de Novalis, editada en 2000, así como la de los relatos de Kafka. Actualmente es codirector de la revista *Poesía 080* en Barcelona.

JORGE J. LOCANE: (Buenos Aires, 1979). Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y obtuvo un máster en Estudios Latinoamericanos y un doctorado en literature de la Universidad Libre de Berlín con la tesis *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana* (2016). Actualmente es docente e investigador del proyecto "Reading Global: Constructions of World Literatures and Latin America" en la Universidad de Colonia.

BENJAMIN LOY: Es profesor asistente del departamento de Lenguas Románicas en la Universidad de Colonia. Actualmente está terminando su tesis de doctorado "La biblioteca salvaje: estética y política de la lectura en la obra de Roberto Bolaño". Desde 2015 es miembro del grupo de investigación "Reading Global. Constructions of World Literature and Latin America" en la Universidad de Colonia.

VITTORIA MARTINETTO: Es profesora asociada de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Torino, Italia. Es autora de ensayos sobre literatura colonial y contemporánea, y ha traducido



narrativa del español y del portugués para las mayores editoriales italianas. Entre los autores sobre los que ha escrito se cuentan Bernardino de Sahagún, Álgar Núñez Cabeza de Vaca, Juana Inés de la Cruz, Mario Bellatin, María Luisa Bombal, Alejo Carpentier, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Margo Glantz, Anna Kazumi Stahl, José Emilio Pacheco y Manuel Puig. Entre los autores traducidos cuenta con Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Manuel Puig, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Rodrigo Rey Rosa, Osvaldo Soriano, María Zambrano y Antónío Lobo Antunes.

**PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA:** Es profesora de Literatura Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid desde 1992. Su investigación se ha centrado en el estudio de las poéticas de la modernidad que enfoca desde una perspectiva comparatista e interdisciplinar, considerando las relaciones entre las distintas artes, la teoría del arte y de la literatura, la historia de las ideas y la filosofía. Los resultados de su investigación han dado lugar a numerosos artículos, ensayos y capítulos de libro que abarcan un amplio abanico de autores: Cervantes, Diderot, Mme de Charrière, Flaubert, Proust, Mauriac, Giraudoux, Claude Simon, Roa Bastos, Marguerite Duras y muy especialmente, Yves Bonnefoy. Ha participado en el proyecto I+D+i “Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar” y dirige el grupo de investigación interuniversitario “Escritura de la Modernidad: creación y crítica en el espacio literario francófono”. Actualmente, es Vicedecana de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM.

**VICENTE LUIS MORA:** (Córdoba, 1970). Es escritor, investigador académico y crítico literario. Ha sido profesor invitado en Brown University. Sus últimos libros publicados son la novela *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010), el poemario *Tiempo* (Pre-Textos, 2009) y el ensayo *El lectoespectador* (Seix Barral, 2012). Su trabajo de crítica cultural puede encontrarse en <http://vicenteluismora.blogspot.com>, I Premio Revista de Letras al mejor blog español de crítica literaria.

**GESINE MÜLLER:** Es catedrática de Filología románica de la Universidad de Colonia. Desde 2015 dirige el grupo de investigación “Reading Global. Constructions of World Literature and Latinamerica” del European Research Council. Entre sus publicaciones destaca *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente* (2015) (Ed. con Dunia Gras).

**EDWIN MURILLO:** Doctor en Romance Studies por la Universidad de Miami. Es profesor de Literaturas latinoamericanas en la Facultad de Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad de Tennessee-

Chattanooga. La mayor parte de su trabajo investigativo se centra en el existencialismo latinoamericano y sus artículos han aparecido en *Hispanófila*, *Crítica hispánica* y *Hispanic Journal*, entre otras revistas académicas. Su poesía, escrita en Spanglish y Portugués, ha aparecido en diversas revistas y sus cuentos han sido publicados en *Diálogo* y *Confluencia*.

PAUL RAOUL MVENGOU CRUZMERINO: Es Doctor en Antropología, docente e investigador en el departamento de Antropología de la Universidad Omar Bongo de Libreville en Gabón (África Central). Es miembro del Centro de Estudios y de Investigaciones Afro Ibero Americanos (CERAFIA) de la Universidad Omar Bongo. Tiene como intereses científicos: las construcciones de las identidades negras y "afro" entre África y Latinoamérica, las dinámicas de racialización, los procesos memoriales acerca de la Trata, las conexiones entre África y Latinoamérica, antropologías del Sur, la crítica decolonial.

REV. DAVID THOMAS ORIQUE, O.P.: He is Assistant Professor of Colonial and Modern Latin American as well as Iberian Atlantic World History, and the Director of Latin American Studies at Providence College. Besides a doctorate in History, he holds a Masters in Theology, History, and Spanish Literature. Orique's writings and publications include, among others: "To Heaven or Hell: An Introduction to the Soteriology of Bartolomé de Las Casas" (2016); "Justice and the Church in Latin America in the Era of a Jesuit Pope" (2015); "A Comparison of Bartolomé de las Casas and Fernao Oliveira: Just War and Slavery," (2014); "Journey to the Headwaters: Bartolomé de Las Casas in a Comparative Context (2009). He is completing a manuscript entitled "The Unheard Voice of Law from the Often-heard Text: A New Rendition of Bartolomé de las Casas's *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*." He is an editor for the forthcoming *Oxford Handbook of Latin American Christianity* as well as for the forthcoming *Bartolomé de Las Casas, O.P.: History, Philosophy, and Theology in the Age of European Expansion* by Brill Publishing.

HÉCTOR JULIO PÁRIDE BERNABÓ (CARYBÉ): (Lanús, Buenos Aires, Argentina, 1911-Salvador, Bahía, Brazil 1997). Argentinean by birth, brought up in Rio de Janeiro and Bahian by choice, Carybé was one of the most productive and restless artists that Brazil has ever produced. Carybé has his work exhibited in every corner of Brazil and in countries such as Argentina, the United States, Japan, Italy, Germany, France, Iraq, Portugal, Spain, and México. Carybé was awarded numerous prizes such as the First National Drawing Award at the Third Biennial in São Paulo, but the title that he took the most pride in was that of Obá of

Xangó, granted by the Ilê Axé Opô Afonjá Candomblé Temple. A friend of major artistic figures, such as Rubem Braga, Pierre Verger, Dorival Caymmi, and Jorge Amado, Carybé illustrated several books, including *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez. We would like to express our thanks and appreciation to Solange Bernabó, Carybé's daughter, for authorizing the publication of his work in this issue of *INTI*.

VALERIA REY DE CASTRO: (Lima, Perú). Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica. Actualmente, es candidata a doctora por la Universidad de Texas, Austin. Su disertación explora la tensión entre los campos político y literario en narrativas argentinas contemporáneas.

HANNAH RICE: Se graduó en Hispanic Studies en Brown University con una tesis de BA dedicada a manuscritos de Jorge Luis Borges. Su estudio sobre *Aura* de Carlos Fuentes se basa en el trabajo que presentó en el congreso Chile Transatlántico convocado en la Universidad Católica de Chile. Hace el doctorado en Yale University.

JUAN MANUEL ROCA: (Medellín, Colombia, 1946). Poeta, periodista, ensayista. Ha obtenido varios premios nacionales de poesía (Premio Eduardo Cote Lamus, (Universidad de Antioquia); de periodismo (Premio Simón Bolívar) de cuento (Universidad de Antioquia) y el (Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura) en 2004. Dirige el periódico cultural *La sangrada escritura*. Entre sus libros publicados figuran *Fabulario real* (1980); *Antología poética* (1983); *País secreto* (1987); *Ciudadano de la noche* (1989); *Luna de ciegos -Antología-* (1990); *Pavana con el diablo* (1990); *Prosa reunida* (1993); *Lugar de apariciones* (2000); *Los cinco entierros de Pessoa* (2001) y *Arenga del que sueña* (2002; *Cartografía memoria* (ensayos en torno a la poesía) (2003; *Esa maldita costumbre de morir* (novela) (2003). Recibió el Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura en 2004.

ÁLVARO SALVADOR: (Granada, España, 1950). Es escritor y profesor universitario, doctor en Filología Románica por la Universidad de Granada, en la que es catedrático de Literatura Hispanoamericana y Española. Desde su fundación en 1992, es miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Como escritor cultiva todos los géneros, aunque destaca sobre todo como poeta, ensayista y crítico literario. Entre sus obras de poesía figuran *El sueño de un reino*, 2007, y *La canción del outsider*; 2009 (Premio Generación del '27). Su obra de teatro *El día que mataron a Lennon*, ganó el Premio Internacional "Castellón a Escena" (1996). El poema que incluimos en este número de *INTI* es en memoria de J.C. Rodríguez (1942-2016) reconocido crítico e historiador literario, que fue catedrático de teoría literaria en

la Universidad de Granada y autor de fundamentales trabajos teóricos y de análisis.

JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ LEYVA: (Guantánamo, Cuba, 1972). Editor de la revista *La noria*. Autor de los libros de poesía *Aislada noche* (Letras Cubanas, La Habana, 2005), *Marabú* (Torre de Letras, La Habana, 2012, Hypermedia Ediciones, Madrid, 2016), *El derrumbe* (Letras Cubanas, La Habana, 2012). Algunos de los poemas de su proyecto de libro *La flecha negra* han sido traducidos al inglés por Esther Whitfield y Katerina González Seligman.

ROGER SANTIVÁÑEZ: (Piura, Perú, 1956). Estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es uno de los fundadores del movimiento Kloaka (1982). *Dolores Morales de Santibáñez. Selección de Poesía* (1975-2005) es de 2006 y *Labranda*, su libro más innovador, de 2008. Hizo el doctorado de literatura en la Universidad de Temple, Filadelfia, y fue después profesor de español en la Universidad de Princeton.

KATHRIN SEIDL: (Ph.D, Vanderbilt University). Es Assistant Professor en Brandeis University donde dirige el German Language Program. Su trabajo de investigación se enfoca en el poder de la escritura y la literatura como medio creativo de forjar nuevas pertenencias. Ella ha estudiado la experiencia del exilio alemán en Colombia durante la segunda guerra mundial así como el impacto cultural de algunas figuras del exilio en las sociedades que les dio acogida a mediados del siglo XX. Se ha ocupado también de la literatura transnacional así como de la traducción. Es autora de ponencias y artículos en alemán, inglés y español. Trabaja en un libro dedicado al crítico literario y humanista alemán, Ernesto Volkening (1908-1983), quién llegó a Colombia escapando de la persecución nazi e hizo de ese país andino su residencia permanente. Su labor demuestra hoy que las políticas del exilio incluyen una importante dimensión de pertenencia y abre nuevas perspectivas en el escenario analítico de la lectura transatlántica.

CINTHYA TORRES: (Lima, Perú). Profesora de Estudios Hispánicos en Boston College, su trabajo de investigación estudia las relaciones entre territorio, producción de espacio y literatura en el contexto de la Amazonía y Andes. Publicaciones suyas sobre Euclides da Cunha y una cartografía literaria han aparecido en Perú y próximamente en una edición especial sobre literatura y Amazonía en Estados Unidos.

EDUARDO URIOS-APARISI: Es poeta y profesor asociado en el Departamento de Literaturas, Culturas y Lenguas de la Universidad de Connecticut, Storrs. Como poeta ha publicado en diversas revistas y un

libro titulado *Las hormigas de oro* (Chicago, IL: Swam Isle Press, 2000). Es codirector del programa de Literatura Comparada y Estudios Culturales y del programa de enseñanza de español en la Universidad de Connecticut. Como investigador es especialista en lingüística cognitiva y ha trabajado en la aplicación de la teoría de la metáfora conceptual al cine y al arte. Ha publicado *Puro Teatro: Metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar* y en la actualidad trabaja en dos proyectos: uno sobre la metáfora del agua en el cine y otro sobre Picasso y la empatía. Además, ha estudiado el humor en la clase de español y en los medios de comunicación.

OLIVIA VÁZQUEZ-MEDINA: Es profesora titular de literatura hispánica en la Universidad de Oxford, y doctora en lenguas modernas por esta institución. Obtuvo la licenciatura en lengua y literatura hispánicas en la Universidad Veracruzana, y fue profesora titular de estudios hispánicos en Royal Holloway, Universidad de Londres (2010-2015). Su investigación se ha centrado principalmente en la novela histórica del siglo XX, así como en representaciones del cuerpo y la enfermedad en la narrativa hispanoamericana contemporáneo. Ha publicado artículos y ensayos sobre estos temas en revistas especializadas y volúmenes editados en México, Francia, Estados Unidos y el Reino Unido. Es autora del libro *Cuerpo, historia y textualidad en Augusto Roa Bastos, Fernando del Paso y Gabriel García Márquez* (Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2013).

FEDERICO VEGAS: Caracas, 1950. Arquitecto de formación y escritor de vocación, es autor de algunos de los títulos fundamentales de la narrativa contemporánea de su país. Es autor de seis libros de cuentos, entre los cuales destaca *Los traumatólogos de Kosovo* (2002), y siete novelas, tres de ellas de corte histórico, incluyendo *Falke* (2005), *Sumario* (2010) y *Los incurables* (2012).

REV. JOHN VIDMAR O.P.: He has taught at the undergraduate and graduate levels and lectured extensively on Church history for the Smithsonian Institution. He is the author of several books, including *The Catholic Church through the ages*, *Praying with the Dominicans*, *101 Questions and Answers on the Crusades and the Inquisition*, and *Fr. Fenwick's "Little American Province"*, the bicentennial history of the Province of St. Joseph. He is the former archivist for his province and is currently an Associate Professor of History at Providence College, Rhode Island. Fr. Vidmar holds an M.Phil. degree in Ecclesiastical History from the University of Edinburgh (Scotland) and a doctorate from the University of St. Thomas (Angelicum) in Rome.

# NUEVA YORK TRANSATLÁNTICO

Division of Interdisciplinary Studies of City College of New York –CUNY–,  
Instituto Cervantes NY, & Transatlantic Project Department of Hispanic  
Studies at Brown University

Nueva York, Mayo 24-26, 2017

Nos complace invitar al hispanismo internacional y a todos los académicos e investigadores interesados, a enviarnos una propuesta de ponencia o de sesión (3 panelistas) en torno a cualquiera de los poetas, escritores, periodistas, artistas y cineastas latinoamericanos, caribeños y españoles que hayan vivido en Nueva York y cuya obra exprese esa experiencia.

Esta conferencia busca recobrar, documentar y evaluar el trabajo interactivo de escritores, artistas, agentes culturales, periodistas, maestros fundadores del hispanismo, traductores y revistas Iberoamericanas y caribeñas en Nueva York.

Convocamos a enviar propuestas de ponencias (8 páginas / Aprox. 3 mil palabras, 20 minutos) y paneles de 3 participantes con un tema común (60 minutos) sobre personajes e instituciones que hayan trabajado en la complejidad de esta producción afro-anglo-hispánica, cuya capacidad creativa, voluntad de diálogo, vocación crítica y arraigo cultural hayan avanzado los derechos de la diferencia y la calidad de la diversidad. Algunos temas posibles:

- A. Escritores (Hostos, Martí, Lorca, Julia de Burgos, Nicanor Parra, Junot Díaz, Antonio Muñoz Molina, Sylvia Molloy, Piglia, Carmen Boullosa, L.R. Sánchez, Daniel Alarcón, entre otros)
- B. Maestros fundadores del hispanismo
- C. Artistas y cineastas, traductores y periodistas
- D. Revistas (Areito, Exilio, Escandalar, Románica, Mariel, Review)
- E. Interacciones del inglés y el español en la literatura latina

Comité organizador:

Juan Carlos Mercado (CCNY-CUNY), Ignacio Olmos (Instituto Cervantes), Ana Vázquez Barrado (Instituto Cervantes), Carlos Aguasaco (CCNY-CUNY), Julio Ortega (Brown U.)

Las propuestas de unas 250-300 palabras y de una breve biografía (100-150 palabras) se enviarán a través de la página web del congreso <http://www.nytransatlantico.com/english.html> hasta el 15 de marzo, 2017.

Localizaciones del congreso:

- City College of New York, Center for Worker Education. 25 Broadway, 7th Floor New York.
- Instituto Cervantes: New York 211 E 49th St, New York.

Organizadores: Division of Interdisciplinary Studies of City College of New York – CUNY, Instituto Cervantes NY & Transatlantic Project at Brown University.

Información: <http://www.nytransatlantico.com/english.html>, Email: [caguasaco@ccny.cuny.edu](mailto:caguasaco@ccny.cuny.edu)





## VI Congreso **Mitos Prehispánicos en las Literaturas Latinoamericanas**

### **Mitos prehispánicos y mitos clásicos en las Literaturas Latinoamericanas**

Sapienza Università di Roma, Roma 20-22 de septiembre de 2017

El Congreso que se celebrará en Roma en Septiembre de 2017 será el sexto Congreso organizado por el Grupo de Investigación “Mitos Prehispánicos en las Literaturas Latinoamericanas”, creado en la Universidad Autònoma de Barcelona en 2005 que reúne ya a muchos investigadores de numerosas instituciones europeas y americanas. Después de los congresos de Barcelona, Liverpool, Alicante, Lima y Morelia, el que se organizará en Roma quiere ampliar el campo de investigación incluyendo las relaciones, amplias y fecundas, que la literatura latinoamericana ha tenido con la mitología clásica. En los congresos anteriores se han ido investigando, desde perspectivas diferentes, las presencias de los mitos prehispánicos en las producciones literarias escritas y orales, de origen autóctono y nacidas del cruce transcultural con las culturas europeas y africanas, dibujando un mapa que ha mostrado un enorme riqueza de resultados. En este congreso la ampliación de la mirada permitirá investigar cómo las reescrituras de los mitos clásicos, llegados a América con los colonizadores europeos, dieron lugar –y lo siguen haciendo– a contaminaciones creativas entre mitos y creencias de los dos lados del Atlántico, multiplicando a desmesura significados y sugerencias de la mitología de origen greco-romano.

El Congreso se realizará en colaboración con el Departamento de Estudios Europeos, Americanos e Interculturales de Sapienza – Universidad de Roma, de la Revista “Mitologías Hoy” de la Universidad Autónoma de Barcelona y de AISI, Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos.





El Congreso se desarrollará a través de una serie de Conferencias Plenarias y de Mesas Temáticas simultáneas alrededor de los siguientes temas:

- 1) Perspectivas teóricas sobre mitos, rituales, su transmisión y reescrituras en la creación literaria latinoamericana
- 2) Procesos históricos y mitologización de la historia: horizontes culturales de las identidades
- 3) Mitos y pseudomitos en la narrativa indianista, indigenista e indígena
- 4) Geografías míticas y prehispánicas y narrativa contemporánea
- 5) La diáspora africana y su presencia en la literatura latinoamericana contemporánea
- 6) Mitología y construcción de la modernidad: conflictos y convergencias
- 7) Literaturas locales y regionales y mitologías indígenas: fronteras, espacios liminales e imaginarios
- 8) Literaturas contemporáneas en lenguas autóctonas y perspectivas del mito
- 9) Etnografías, mitos y literaturas
- 10) Poesía y mitos prehispánicos
- 11) Las artes (artes figurativas, cine, música y otras formas artísticas) y la herencia prehispánicas
- 12) Mitología clásica en Latinoamérica: reescrituras narrativas y perspectivas transculturales
- 13) Mitologías prehispánicas y mitología clásica: contaminaciones y reescrituras
- 14) Traducciones de mitos clásicos en lenguas autoctonas: perspectivas de estudio
- 15) Mitos clásicos y poesía latinoamericana
- 16) Mitos clásicos en las artes: artes figurativas, cine, música y otras formas artísticas.





## Resúmenes y comunicaciones

Las propuestas de comunicaciones pueden enviarse a la dirección [mitosroma2017@gmail.com](mailto:mitosroma2017@gmail.com) hasta el 31 de marzo de 2017 y deben incluir el título, el resumen (con una extensión máxima de 2000 caracteres), el nombre, la afiliación institucional, la dirección electrónica y un breve curriculum académico. Se aceptan propuestas de comunicaciones en lengua española, portuguesa, italiana e inglesa.

La extensión de la comunicación no deberá exceder los 20 minutos de lectura. El Comité Organizador, una vez leídos los resúmenes, comunicará su aceptación por medio de correo electrónico.

Se aceptan también propuestas de Mesas Temáticas, con un máximo de cinco participantes, preferentemente de diferentes Universidades.

## Inscripción

Una vez aceptada la propuesta de comunicación deberá formalizarse la inscripción abonando (hasta el 30 de abril), la cuota correspondiente según las siguientes indicaciones:

-Inscripción general con presentación de comunicación: 100 Euros

-Inscripción general para los que viven y trabajan en América Latina: 50 Euros

El pago se podrá efectuar en la cuenta corriente que será indicada en el mes de abril.

## Sede y Alojamiento





El congreso se desarrollará en la nueva sede de Sapienza, Università di Roma, situada en Viale dello Scalo di San Lorenzo, en el barrio de San Lorenzo.

Para el alojamiento señalamos los hoteles siguientes:

Rooms for you  
Via Tiburtina 147, Roma

Hotel Laurentia Roma  
Largo degli Osci 63, Roma

Stelle di San Lorenzo  
Via dei Caudini 9, Roma

Ateneo Garden Palace  
Via dei Salentini 3, Roma

Best Western Globus Hotel  
Viale Ippocrate 119 Roma

Todos estos hoteles tienen convenios con la Universidad. Al momento de la reserva hay que indicar que esta se hace para un Congreso en Sapienza – Università di Roma.

Todas las informaciones sobre el Congreso se encontrarán en la página:

<https://congresomitosroma2017.wordpress.com>

<https://www.facebook.com/mitosroma2017/>





## Comité Asesor

Astvaldur Astvaldsson – University of Liverpool  
 Chiara Bolognese – Sapienza Università di Roma  
 Gordon Brotherston – University of Manchester  
 Beatriz Ferrús Antón – Universidad Autónoma de Barcelona  
 Martín Lienhard – University of Zurich  
 Mercedes López Baralt – Universidad de Puerto Rico  
 William Rowe – University of London  
 Stefano Tedeschi – Sapienza Università di Roma  
 Helena Usandizaga – Universidad Autónoma de Barcelona  
 Mauricio Zabalgoitia – Universidad Autónoma de Barcelona

## Comité Organizador

Stefano Tedeschi – Sapienza Università di Roma  
 Helena Usandizaga – Universidad Autónoma de Barcelona  
 Chiara Bolognese – Sapienza Università di Roma  
 Iledys González – Universidad de La Habana – Sapienza Università di Roma  
 Carlos Salazar Zagazeta – Sapienza Università di Roma  
 Anna Boccuti – Università di Torino  
 Mara Imbrogno – Sapienza Università di Roma  
 Adele Villani – Sapienza Università di Roma







**B**reuíssima rela  
ción de la destrucción de las In-  
dias: coleccionada por el Obispo de  
fray Bartolomé de las Casas / o  
Casas de la orden de Santo Do-  
míngo.

Año. 1552.



Fray Bartolomé de Las Casas,  
*Brevisima relación de la destrucción de las Indias, 1552.*