

2023

ISSN: 1989-9831

N.º 29

AMÉRICA SIKOMBRE



29

América sin Nombre

N.º 29 (2023)

ISSN: 1989-9831

Universidad de Alicante

América sin Nombre

N.º 29 (2023)

Directora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Editora académica: Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Secretaría técnica: Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)

Coordinadora de miscelánea: Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)

Editor de reseñas: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

La revista *América sin Nombre* fue fundada en 1999 por José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Consejo de redacción

Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Claudia Comes Peña (Universitat Oberta de Catalunya)
Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)
Judith Farré Vidal (CSIC)
José M^a Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universitat de València)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
José Antonio Mazzotti (Tufts University)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)

Comité científico

Yannelys Aparicio (Universidad Internacional de la Rioja)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Oswaldo Estraba (University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Jorge Fornet (Casa de las Américas de Cuba)

Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Nelson Osorio Tejada (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)
Sara Poot-Herrera (Universidad de California, Santa Bárbara)
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barriouevio (Universidad de Salamanca)
Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Saúl Sosnowsky (University of Maryland, Estados Unidos)
Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche-Milán)
Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© 2023. A los autores y autoras
Financiada por el Vicerrectorado de Investigación y la Facultad de Filosofía y Letras

ISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Ilustración de cubierta: Athanasius Kircher, *Turris Babel*, 1679

Contacto

Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti
Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III / Apdo. 99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3788

América sin Nombre/ Universidad de Alicante/
Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3413

americasinnombre@gmail.com
<https://americasinnombre.ua.es>

América sin Nombre

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999 y con ISSN 1989-9831, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España) y forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti de la misma universidad.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de trabajos de investigación originales e inéditos sobre literatura latinoamericana, con periodicidad semestral (enero, julio). En enero se publica el volumen monográfico y en julio el misceláneo, ambos acompañados de la sección de reseñas. Desde la vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, los monográficos versan sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, y en el desarrollo y las especificidades de las literaturas del continente americano.

La revista se publica en formato online, a través de la plataforma Open Journal Systems (OJS), donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito. Además OJS permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial. *América sin Nombre* desarrolla asimismo la colección de libros Cuadernos de América sin Nombre, anexa a la revista.

Desde 2019 hasta la actualidad la revista tiene el Sello de Calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT). Además, se encuentra presente en los siguientes sitios web:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, y MIAR.

América sin Nombre

The magazine *América sin Nombre*, ISSN 1989-9831, founded in December 1999 is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante (Spain) and is part of the academic activity of the Center for Ibero-American Literary Studies Mario Benedetti.

The objective of *América sin Nombre* is the publication of original and unpublished research work on Latin American literature, with annual semi-annual (January-July). The monographic volume is published in January and the miscellaneous in July, both accompanied by the reviews section. From the universalist vocation of *América sin Nombre*, aimed mainly at a public specialized in historical-literary and cultural studies, the monographs deal with the literature of the different Latin American countries, on authors and various topics that delve into cultural exchange between Europe and America, about the development and the specificities of the literatures of the American continent.

The magazine is published in online format, through the Open Journal Systems (OJS) platform, where the entire collection is hosted in pdf format and with free, full and free access. It also OJS allows an efficient and unified management of the editorial process. *América sin Nombre* also develops the book collection Cuadernos de América sin Nombre, attached to the magazine.

From 2019 to the present, the magazine has the Quality Seal of the Spanish Foundation for Science and Technology (FECYT). In addition, it is present on the following websites:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, and MIAR.

Índice / Summary

Miscelánea / Miscellany

- Marcos Cortés Guadarrama
Hagiografía y medicina (II): «Que él sabía más que Dios en la medicina». Una sospecha de herejía en la práctica médica durante el ocaso de la inquisición de Nueva España 8
Hagiography & medicine (II): «Que él sabía más que Dios en la medicina». A suspicion of heresy in the medical practice during the decline of the New Spain's inquisition
- Ana Davis González
La modernidad céntrica de Horacio Quiroga. 23
The central modernity of Horacio Quiroga
- Daniuska González González
Cargar la piedra de Sísifo. Los trabajos del/la testigo en tres momentos testimoniales (Nona Fernández, Georges Didi-Huberman e Ibéyise Pacheco) 41
Bearing the Sisyphus' boulder. The works of the witness in three testimonial moments (Nona Fernández, Georges Didi-Huberman e Ibéyise Pacheco)
- Juan Carlos Herrera Ruiz
La metáfora del amante domesticado en *Florencio Conde* de José María Samper. 57
The tamed lover metaphor in José María Samper's Florencio Conde

Mariana Libertad Suárez	
<i>Madame Lynch</i> (1957) y la emergencia de un nuevo régimen sentimental	72
<i>Madame Lynch (1957) and the emergence of a new sentimental regime</i>	
Elsa López Arriaga	
Un «silencio perfecto»: el horror blanco en <i>Mandíbula</i> de Mónica Ojeda	89
<i>A «Perfect Silence»: the white horror in Mandíbula by Mónica Ojeda</i>	
Giovanna Iubini Vidal	
Traducción cultural y representación de la cultura mapuche en dos obras de literatura infantil y juvenil chilena	106
<i>Cultural translation and the representation of mapuche culture in two books of chilean literature for children and young people</i>	
Ana María Rodríguez Sierra	
Arte entre realidad y ficción en <i>La línea sin reposo</i> : la literatura como archivo y des-museo imaginario.	125
<i>Art between reality and fiction in La línea sin reposo: literature as an archive and imaginary un-museum</i>	
Ainhoa Segura Zariquiegui	
Del poema «Idilio muerto» a «Trilce VI»: el proceso de formación del lenguaje vallejiano	143
<i>The poem «Idilio muerto» to «Trilce VI»: the vallejian language formation process</i>	
Alejandro Sustí	
«Alguien le dice al Tango»: Borges, tango y milonga	154
<i>«Alguien le dice al Tango»: Borges, tango and milonga</i>	

Reseñas / Reviews

- Isabel Abellán Chuecos
Ana Davis González. *Vanguardia y refundación nacional en*
Adán Buenosayres, Berlín: Peter Lang, 2021 170
- Raquel Fernández Cobo
José Manuel González Álvarez. *Una trama familiar. (Auto)*
figuraciones y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI).
Madrid: Visor Libros, 2021 174
- Carmen Pérez-García
Ramón F. Llorens García, Mónica Ruiz Bañuls y José Rovira
Collado (eds.). *Educación literaria y América Latina: retos en*
la formación lectora. Madrid: Visor Libros, 2022 180
- Andrea Carretero Sanguino
Laura María Martínez Martínez, María Angélica Zevallos Baretta,
Ana Fernández del Valle y Juan Manuel Díaz Ayuga (coords.).
Y por mirarlo todo, nada veía: redes, transferencias y escrituras
globales en la literatura hispanoamericana. Vigo: Editorial Academia
del Hispanismo, 2021 185
- Esther Soro
Mabel Moraña. *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto*
migrante. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021 190
- M.^a Pilar Panero García
Anna M. Nogar y A. Gabriel Meléndez (eds.). *El feliz ingenio*
neomexicano. Poesía y prosa, by Felipe M. Chacón. Albuquerque:
University of New Mexico Press, 2021 194

Citación bibliográfica: CORTÉS GUADARRAMA, Marcos. «Hagiografía y medicina (II): «Que él sabía más que Dios en la medicina»». Una sospecha de herejía en la práctica médica durante el ocaso de la inquisición de Nueva España». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 8-22, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22628>

Hagiografía y medicina (II): «Que él sabía más que Dios en la medicina». Una sospecha de herejía en la práctica médica durante el ocaso de la inquisición de Nueva España

Hagiography & medicine (II): «Que él sabía más que Dios en la medicina». A suspicion of heresy in the medical practice during the decline of the New Spain's inquisition

MARCOS CORTÉS GUADARRAMA
Universidad Veracruzana, México

marccortes@uv.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-0363-7539>

Fecha de recepción: 27/04/2022

Fecha de aprobación: 21/07/2022

Resumen

En el Archivo General de la Nación de México yace un breve pero significativo fragmento de un proceso inquisitorial de finales del siglo XVIII. Las imputaciones suscritas van en contra de un anónimo profesor de medicina, quien, supuestamente, pronunció una serie de insultos irreligiosos que ofendían la moral católica contrarreformista de su tiempo. Sin descuidar la integridad del documento, de los cinco puntos listados en este sumario de delitos, me concentro en analizar los números tres y cuatro, es decir, aquellos donde se alude, directamente, a ciertos datos y aspectos de la literatura hagiográfica y bíblica (san Camilo de Lelis y san Rafael arcángel) y a la naturaleza local mexicana (el pájaro zanate). Desde la óptica de la filología y la historia de la cultura, el propósito de este artículo es destacar y analizar que estas menciones dan cuenta de una narrativa religiosa y folclórica

© 2023 Marcos Cortés Guadarrama



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

que permeaba en la cotidianidad de diversas comunidades de la sociedad novohispana dieciochesca, incluidos los médicos. Así pues, con base en literatura hagiográfica, se analiza la singularidad de estos delitos de fe dentro de la tradición de la literatura médica novohispana. Para este propósito, el rastreo de las aludidas referencias lo propongo por tres vías de la materialidad de la cultura escrita: 1) Trabajos concluyentes institucionalizados para adquirir el grado en medicina. 2) Bibliotecas de médicos. 3) Tratadística escrita por médicos. Se concluye que, dentro de los insultos proferidos, las alusiones legendarias, a través de los nombres de sus protagonistas, no fueron expresiones aleatorias y sin sustento. Por el contrario, lo evocado con las leyendas del arcángel Rafael, san Camilo de Lelis y el ave mexicana, zanate, tiene su propia lógica: representa una parte de las narrativas que se conformaban desde la medicina y la búsqueda de la curación a finales del siglo XVIII en Nueva España.

Palabras clave: Hagiografía; Medicina de la Nueva España; inquisición; Arcángel Rafael; San Camilo de Lellis

Abstract

In the national archive of Mexico lies a brief but significant document made by the inquisition at the end of the XVIIIth century. The charges were made against an anonymous professor of medicine, who declared a set of irreligious insults which injured the Catholic moral of the society of the New Spain. From the censorship that this text caused, a religious and folklore narrative is detected, that was part of the medicine at the second half of the XVIIIth century. Thereby, based on the hagiographic tradition, it is analyzed the singularity of the insults attributed to this anonymous professor of medicine. The tracing of the references is proposed in three ways of the written medical culture of the XVIIIth century. 1) Medical dissertations. 2) Libraries owned by physicians. 3) Works written by physicians. It is concluded that the insults uttered were not random, on the contrary, the narrative elicited in the legends of the archangel Raphael, saint Camilo de Lelis and a Mexican bird represent the establishing beliefs and the ideas of the New Spain's medicine in the XVIIIth century.

Keywords: Hagiography; New Spain's medicine; inquisition; archangel Raphael; saint Camilo de Lelis

Financiación: Trabajo desarrollado en el marco del proyecto de investigación «Narratives of the Early Modernity Medicine and the Spiritism of the 19th century» en Institutul de Cercetare al Universității din București (ICUB).

Dichos, y hechos que se dan a calificación:

Cierto sugeto Profesor de medicina, fingiéndose el nombre de un Reo Penitenciado por este santo oficio (que era también Profesor) tenido por de muy mala vida, y fama, por Yrreligioso, mal christiano, que no cumplía con los mandamientos de Nuestra Madre Yglesia, y dado con exceso (sin embriagarse) a la bebida de aguardiente ha dicho y hecho lo siguiente:

- 1.º Primeramente: con motivo de decir cierta persona que le dolía la cabeza, atribuyéndolo a una fluxión que tenía: dixo el encabezado: que no podía ser así, que él sabía más que Dios en la medicina.
- 2.º Que en la misma concurrencia dixo: que quisiera, o no quisiera Dios sanaría un enfermo (que él curaba) porque la virtud que Dios le dio a las yerbas, no se la podía quitar pues él sabía más que Dios en la medicina.
- 3.º Que el Viático que se daba a los Enfermos era como un Zanate que llevaban para el camino, y para la otra vida.
- 4.º Que blasonando de su facultad, y del conocimiento que tenía de las yerbas dixo: que ni Dios, ni san Rafael, ni san Camilo sabían lo que él.
- 5.º Que sanaría¹.

Introducción

Estas sugerentes palabras nos adentran en algunas de las creencias e ideas de lo que fue el día a día en el proceder y la ejecución de la medicina en la Nueva España, poco antes de la extinción del Santo Oficio, en 1820. En términos rigurosos del proceso inquisitorial, el breve documento que inspira las siguientes páginas no es más que el sumario de delitos que se remitía a la calificación de dos teólogos. De su dictamen dependía si el fiscal procedía o no contra el inculpado. Desafortunadamente, no se ha encontrado expediente alguno relacionado. No obstante, aunque no exista –de momento– ninguna calificación, esto no resta méritos a mis intereses e intenciones. Busco presentar que, desde la cotidianidad en la que se integraban procesos judiciales, relucían ciertas narrativas absorbidas por el imaginario colectivo y que brotaban en la espontaneidad de una de las necesidades para toda comunidad o individuo en la vida diaria: la búsqueda de la curación ante la enfermedad.

Dentro de la especulación, –que espero sea tolerada por el lector gracias al rescate documental y el análisis que intento en estas páginas–, debo precisar que el texto que recoge el supuesto «delito de fe» no posee fecha. No obstante, por la letra –y la conservación del papel– se puede especular un origen en la última década del siglo XVIII o inicios del XIX. Es decir, estas declaraciones fueron asentadas en un momento en el que el secularismo de la Ilustración ya había dado resultados, alejando a la medicina novohispana de un escolasticismo medievalizante, aún presente en la tratadística y prácticas médicas de siglos anteriores. En efecto, sin pretender ser exhaustivo, baste con señalar que la segunda mitad del siglo XVIII novohispano verá la creación del Real Colegio de Cirugía (1768); las primeras inoculaciones de la viruela (1779); el nacimiento de la cátedra de botánica (1788)²; la inauguración de

1. AGN, Indiferente virreinal, vol. 1264, exp. 44, (sin fecha), 2 ff.

2. Con Vicente Cervantes (1755-1829) al frente, botánico y farmacéutico seguidor del *Systema Naturae*, de Linneo (1707-1778). No obstante, la aceptación del sistema de clasificación universal suscrito al Código Internacional de Nomenclatura botánica ocurrirá hasta 1905 (Achim, 2008, p. 96).

la cátedra de química del Real Seminario de Minería (1797) (Schifter Aceves, 2001, p. 3); el quehacer de criollos ilustrados como José Antonio Alzate y Ramírez (1737-1799) en la *Gaceta de México*; y José Ignacio Bartolache (1739-1790) y su revista médica *Mercurio volante* (1772-1773), ambos medios periodísticos que permitieron a la sociedad de su tiempo acceder a la difusión de ideas, procesos y materialidades que impulsaron la creación de una comunidad interesada por la ciencia.

Asimismo, ya se ha demostrado que, en la búsqueda de la curación de enfermedades terribles de su época –como el morbo gálico, la lepra o el cangro–, hubo un interés por dialogar sobre la materia médica americana, concretamente sobre las lagartijas, sin que esta discusión cayese en los términos de la curación simpática o la interrelación de la magia natural entre el microcosmos y el macrocosmos que caracterizó a los siglos pasados (Achim, 2008, pp. 27-194). Así pues, no cabe duda que, auspiciado por las instituciones, hubo un desarrollo de las ideas que beneficiaron a la ejecución médica. Por supuesto, dentro de estos aportes en pro de la salud, tampoco se ha pasado por alto que, junto a los avances tecnológicos más novedosos –como la fabricación y uso del termómetro o el barómetro– la medicina novohispana de la segunda mitad del XVIII todavía conjugaba aspectos y saberes folklóricos para interpretar los fenómenos de la naturaleza³. Pese a estos contrastes, inherentes a todo periodo histórico en el que confluyen y coexisten epistemologías del pasado con las más modernas de su tiempo, la práctica de la medicina novohispana se preparaba para encarar un camino algo más científico que en centurias anteriores.

En este contexto, el documento citado va en otra dirección con respecto a este señalado avance, pues ni siquiera se le alude. Justamente, lo que se escribió no fue en contra de un libro de medicina y el saber que difunde, tradición que ya ha sido motivo de estudio por parte de otros especialistas (Albisson, 2018). Las afirmaciones asentadas van directamente contra una persona y sus supuestas palabras, un profesor de medicina que fingió actuar como otra persona, un «Reo penitenciado» y también profesor de la misma materia. No se le ve acusado por su conocimiento médico, sino porque hay una latente transgresión contra la moral contrarreformista de la sociedad novohispana y, en cierto sentido, contra la propia institución de la Inquisición al acuñar –quizá de manera burlona– el nombre de un prisionero que, antes que él, debió de ser silenciado y apartado de la sociedad. Por donde se le mire, el comportamiento de este «Cierta sujeto, Profesor de medicina» infringía el orden y la moral ortodoxa, justificándose así la acusación.

El supuesto delito de fe –y su singularidad dentro de la tradición de las creencias y las ideas de la medicina de la temprana modernidad–, se da en los insultos irreligiosos del todo novedosos para la literatura médica novohispana que le antecede, surgida

3. En el uso del barómetro –para saber los cambios meteorológicos– se conjugaba no sólo la atención del mercurio que lo constituye, sino el vuelo de los pájaros, el canto de las ranas, etc. (Achim, 2008, p. 117).

en los siglos xvi y xvii. Por lo tanto, en esta sospecha de herejía en la que la práctica médica está implícita –y, con ello, sus usos y costumbres, como el viático que se daba al moribundo y el potencial curativo de ciertas «yerbas»–, los aspectos legendarios de la narración del arcángel Rafael y san Camilo de Lelis cobran cierta relevancia desde la recepción de la hagiografía contrarreformista novohispana del xviii.

Así pues, en las siguientes páginas se señalarán las narrativas que tienen lugar contra un supuesto infractor que, de pasar por alto sus expresiones, se correría el riesgo de ser imitado no solo por parte de otros ilustrados profesionales de la medicina, sino –peor aún– por parte de una comunidad de individuos no necesariamente instruidos, pues alude a ciertos relatos del orbe católico, de la hagiografía y el folklor, propios del dominio público de esa época.

Un arcángel, un santo y un pájaro para la medicina novohispana

El sumario de delitos contra el «Profesor de medicina» no debe leerse como una singularidad, sino como el resultado de una cotidiana convivencia social en la que se originaba todo tipo de situaciones. De estas no estaban exentos los médicos y, por supuesto, no se restringían, exclusivamente, al interior de las instituciones que validaban su quehacer, con sus exámenes, concursos, plazas, candidaturas, certificados, etc., sino que alcanzaba un rango de acción más amplio. Es decir, fuera de la Real Universidad, del Protomedicato, de los diversos Colegios y de la mera atención a pacientes en hospitales, cárceles y en domicilios particulares, los médicos tuvieron una injerencia social más allá de su profesión y oficio, de la cual ya se ha dado cuenta en otros trabajos avocados al periodo histórico de nuestro interés (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016). Así pues, ya tenemos en claro que los médicos novohispanos formaron parte de las redes sociales de su tiempo, en donde, además de profesionales de la salud, fueron testigos de matrimonio; contrayentes; fundadores de capellanías; presbíteros; deudores; solicitantes de préstamo; poseedores de alguna mina, una hacienda o de alguna interesantísima y vasta biblioteca, y con ello, revelaban tener un alto poder adquisitivo. Algunos de los médicos novohispanos del xviii, además de criollos y peninsulares, ostentaban un origen extranjero, el cual contribuyó –además de otros factores– a que padecieran el destierro de la Nueva España o el encierro y muerte en la cárcel⁴. Otros se metían en pleitos legales por no pagar a tiempo los servicios de otros oficios de los que también dependían, e incluso mostrarse como ciudadanos agresivos y de cuidado al insultar y golpear a mujeres que los acusaban

4. El escocés Santiago Estebazon es un ejemplo de ello; lo mismo otro escocés, George Abercromby, quien, por culpa de un pañuelo bordado –que se presentaba sospechoso por sus emblemas–, tuvo que rendir cuentas de ello a la Inquisición. Sin embargo, el caso más conocido del periodo fue la detención del médico francés Esteban Morel, en 1794, y su suicidio en una celda del Santo Oficio, en 1795 (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, pp. 183; 273-276; 543-599).

y señalaban⁵. No obstante, en general, la mayoría de los médicos se apegaron a la legalidad jurídica. Así lo demuestran algunas denuncias que esta comunidad hizo ante el Santo Oficio en contra de comportamientos y declaraciones sospechosas de vecinos y de otra gente con la que convivían; y también lo demuestran sus testamentos, entre los cuales, se precisaban ciertas mandas –por ejemplo, para la beatificación del venerable Gregorio López, supuesto autor del *Tesoro de medicinas*. Entre este repertorio de actos, que nos dice de la participación social y el lugar que jugaban de los médicos en la sociedad novohispana de la segunda mitad del XVIII, es de nuestro interés los casos de médicos denunciados por cuestiones heréticas.

Es cierto que durante la Guerra entre España y Francia (1793-1795), el Santo Oficio de la Nueva España se utilizó como instrumento represor contra cualquier individuo nacido en Francia, incluso cuando hubiese aportado con sus ideas y trabajo al territorio novohispano (Torres, 2005)⁶. También es de destacar que antes de esta tensión, ocasionada por el mencionado conflicto bélico, el tribunal de la Inquisición de esta época podía mostrarse como una institución de notoria flexibilidad ante ciertos casos en los que se involucraba a médicos de formación universitaria y examinados por el Real Tribunal del Protomedicato. Esta situación ocurría, principalmente, cuando el infractor confesaba sus faltas⁷; o contribuía a mantener el orden y ortodoxia. Por ejemplo, acusando las prácticas de la curandería indígena, a la que, por cierto, se recurrió durante los trecientos años de la América española para la cura de todo tipo de males –incluyendo el mal de amores–. Con acusaciones contra las curanderas se impedía –hasta cierto punto– que esta recurrencia social se impusiera por encima de las reglas normativas impuestas por la institucionalidad que beneficiaba a médicos, cirujanos y boticarios examinados y aprobados. Aunque, como se ha comprobado, esta regulación y condena de la curandería no siempre fue perseguida y, muchas veces, las autoridades médicas e inquisitoriales se hicieron de la vista gorda durante los trecientos años de la Nueva España (Quezada, 1989)⁸. No obstante, esta

5. Así el caso de Francisco de Olachea, médico en el Hospital de San Miguel de Belén. Todo un personaje desde su origen: hijo de una mujer pública y de un español originario de Cádiz. El pleito fue porque no pagó el trabajo de un maestro zapatero. Pasará un breve tiempo en la cárcel por su comportamiento. Seguramente salió libre (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, pp. 271-272).

6. El más notorio caso de esta injusticia fue contra Estienne Henri Maurel, conocido como Esteban Enrique Morel, responsable de las primeras inoculaciones contra la viruela y escribir un importante libro de esta experiencia. La mayoría de los franceses inculcados en este momento fueron cocineros y peluqueros que nada tenían de revolucionarios.

7. Tal es el caso del médico Athanasio Juan Nepomuceno San Martín y Muro, en 1783 llegó a «proclamar-se ateo y haberse conducido muy desenvueltamente, con gran abuso de bebidas embriagantes» (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, p. 201).

8. El médico Antonio Capetillo denunció ante la Inquisición a una india a la que se contrató para hacer un amarre de amor con unos polvos, agua con la que la interesada lavó su parte íntima femenina (que le dio a beber a su «amigo» con azúcar y canela) y un chupamirto decorado con corales y perlas que la interesada guardó en su seno. Lo interesante es que el médico denunció a la india no por este

benevolencia no era generalizada para todos los casos, más aún cuando aspectos como la bigamia, la embriaguez y la herejía salían a relucir en las acusaciones⁹.

Nuestro «Cierta sugeto, Profesor de medicina» no se ayudó como algunos otros colegas que padecieron la sospecha de herejía. Por el contrario, actuó con sarcasmo al acuñar el tono de otro «Reo» ya procesado y proferir los ya citados insultos contra el credo católico y, con ello, el orden establecido en lo institucional. Desafortunadamente, no sabemos si la acusación procedió y su destino. El problema radica en la falta de una identidad, misma que no puede más que especularse. En este sentido, en 1792, el médico Isidro Joseph Francisco Oñate y Cepeda es un reincidente ante el Santo Oficio. En ese mismo año tuvo dos encuentros con la Inquisición, que lo ubicaba como «Profesor de medicina», es decir, este título significaba que había «presentado examen de medicina ante el Tribunal del Protomedicato» (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, p. 205). El primer delito estuvo relacionado con la acusación de una mujer de «mala vida», en la Ciudad de México. Oñate y Cepeda –y un conocido suyo– fueron conducidos a la fuerza a la Cárcel de Corte. El asunto no llegó a proceso inquisitorial, pero sí se reveló que los dos señores habían mantenido relaciones con la afectada, quien terminó por aceptar el pago de sus servicios. Confesaron que se encontraban en estado de ebriedad y reclamaron el trato recibido por parte de las autoridades. La segunda acusación, aunque ocurrió el mismo año, no se le atendió sino hasta 1805, para ese entonces, la residencia de Oñate y Cepeda estaba en Santa Fe de Guanajuato. En esta ocasión se le inculcó por proposiciones heréticas, pero no se sabe más del caso (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, p. 206). De las centenas de bachilleres y médicos ya ubicados y descritos de la misma época, Isidro Joseph Francisco es el caso que más se acerca a la posible identidad de nuestro «Profesor de medicina», aunque, como se advirtió, esta es solo una especulación.

Sobre el «Reo penitenciado (también Profesor)» que fingió ser nuestro acusado, la respuesta puede ser más acotada, pues solo fueron tres penitenciados en el periodo de estudio de nuestro interés. Los médicos fueron el ya aludido Esteban Morel, Juan de Santa María y Esteban Curti. Lo más probable es que se trate de un individuo que aparece en el libro fiscal: «Don Juan Curti y Mini, alias Don Juan Josef Peñalver, alias el Mexicano, alias Camaño, médico fingido». Tampoco hay expediente para dar seguimiento a este penitenciado, pero, seguramente, se trata del aludido Curti¹⁰.

amarre, sino cuando, en otra ocasión, una vez que le había servido como recadero a la curandera, a Capetillo le habían «entrado escrúpulos» (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, pp. 192-193).

9. El médico Luis Joseph Inocencio Galván Muñoz pasó diez meses en prisión al ser encontrado culpable de la acusación de un marido que lo señaló de mantener relaciones ilícitas con su mujer, quien solo quería ser atendida por Luis Joseph Inocencio (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, pp. 199-201).

10. En el libro del fiscal se indica que el 22 de agosto de 1799 pidió «calificaciones de dichos y hechos». La causa seguirá pendiente en 1804 y el fiscal pidió nuevas diligencias. *Libro fiscal* (1794-1815). Consultado en <https://causasdefe.colmex.mx>, entradas de 1799 y de 1804.

Por el contrario, las declaraciones registradas en este fragmento de un expediente inquisitorial no son especulaciones. Son claras y aluden a una narrativa hagiográfica en la que vale la pena reparar, ya que permeaba toda la materialidad de la cultura escrita médica que, por su puesto, se enriquecía de una tradición oral que era de dominio público para distintas comunidades que integraban la sociedad novohispana a finales del XVIII. Así pues, en la búsqueda de fuentes que sustenten por qué se refirió al arcángel Rafael y san Camilo, propongo tres caminos a seguir y que nos conducirán la producción textual y el consumo de libros por parte de la comunidad novohispana consagrada a la medicina.

El primero es el testimonio de las *Conclusiones* doctorales de la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, el trabajo ya impreso que se presentaba para obtener el grado de doctor y que podía versar sobre el comentario de alguna autoridad del arte médico (determinados pasajes de los libros de Hipócrates, Galeno o Avicena). Estas *Conclusiones* doctorales solían dedicarse a ciertas autoridades civiles y eclesiásticas¹¹, a los mecenas que hicieron posible la culminación de los estudios y, por su puesto, a algún santo o virgen. Empero, ni san Camilo, ni san Rafael aparecen en las portadas que pude consultar. En cambio, otra serie de personajes hagiográficos y de gran relevancia para la cultura mexicana poco antes de su independencia estaban muy presentes¹².

El segundo camino propuesto tiene que ver con las bibliotecas de médicos¹³ y, con ello, el consumo del libro y la difusión de las ideas a mediados del siglo XVIII. De entre los varios volúmenes que las conformaban, se aprecia no solo una preocupación por estar al día en los temas médicos, con autores franceses, alemanes, italianos e ingleses, y los títulos más célebres publicados en España y México; además de estos intereses –inherentes a una biblioteca médica– hay textos que muestran la preocupación por apearse a la moral y ortodoxia religiosa contrarreformista. Entre otros, destacan libros del *Concilio de Trento*; *Contemptus mundi*, un texto que, por cierto, desde la segunda mitad del XVI figuraba entre los bienes no solo

11. Juan de Palafox y Mendoza aparece en la portada de las *Conclusiones* doctorales del médico José García Arrieta (Rodríguez-Sala y Ramírez, 2016, pp. 333-335).

12. Tales como, san Juan Nepomuceno (16 de mayo), un santo que, aunque su devoción se remonta hacia la Baja Edad Media, su canonización no ocurrirá hasta 1729. Su culto debe algo a los jesuitas que, llegados a Praga, vieron en él a una figura defensiva para los ideales de la Contrarreforma contra la ideología protestante. Su leyenda lo relaciona como un protector contra las calumnias y de aquí –quizá– su presencia en la portada de unas *Conclusiones* doctorales; San Nicolás Tolentino (10 de septiembre), un santo muy popular en la Nueva España, esto, principalmente, por la labor catequética y propagandística de la orden de los agustinos en el territorio, desde el XVI. Se le consideraba intercesor para los enfermos de la hambre canina. La Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), presente en unas *Conclusiones* doctorales que comentaron el *Libro de la Naturaleza de las Mujeres*, de Hipócrates.

13. Como la que perteneció al aludido médico Pedro Mariano Matheos Almonte Pérez y Villalobos. Y también la del doctor Joseph Thomás Araujo y García del Valle.

de peninsulares y criollos, sino de indígenas caciques; *Catecismos*¹⁴; libros sobre la Virgen de Guadalupe¹⁵; sobre la Virgen de los Remedios¹⁶ y del arcángel san Miguel¹⁷. Curioso que en estas bibliotecas de médicos no se registre la posesión de ningún *Flos sanctorum*¹⁸, pues se ha comprobado la difusión y popularidad de esta obra por diversas bibliotecas y recuento de bienes personales¹⁹. El único libro algo semejante y compilatorio, con algunos de las anécdotas y milagros más singulares de ciertos santos, recae en la posesión del *Gracias de la Gracia de los santos*, del doctor Joseph Boneta («racionero de la Santa Iglesia del Salvador de la ciudad de Zaragoza»). He tenido oportunidad de revisar un ejemplar de esta obra²⁰, pero no se registra ninguna anécdota o relato de san Camilo de Lelis ni del arcángel san Rafael.

La tercera vía estudiada por fin arroja algunos datos relevantes sobre las autoridades citadas por nuestro «Profesor de medicina». Es curioso que este hecho ocurra en uno de los libros más importantes de la medicina novohispana del siglo XVIII. Así pues, el jesuita Juan de Esteyneffer («natural del reino de Bohemia») en su *Florilegio medicinal de todas las enfermedades* (México, 1712; Madrid, 1755) presenta todo un repertorio de santos a los que se les podrá invocar en la enfermedad. Como era de esperarse, como «Abogada universal» ante todo mal, había que recurrir a la «Santísima Virgen» (f. 1r). Es decir que en la materialidad de la cultura escrita consagrada a la medicina estaba presente una fuerte carga doctrinal y sus dogmas, y los productores de esta clase de textos eran conscientes de ello en la búsqueda del beneficio de su comunidad y localidad. Así lo señala el autor de este erudito tratado médico destinado a servir a la región más septentrional de la Nueva España:

Pareciome aquí de mucha utilidad añadir algunos dogmas, u doctrinas, que generalmente se observan en las curas, como son la siguientes: Lo primero, y principal es la invocación de la clemencia de nuestro Señor, y la intercesión de los Santos (f. 4r).

Con esta intención, es de nuestro interés saber que nuestro jesuita considera que el arcángel «San Rafael es abogado contra el morbo o humor gálico» (f. 312r). No es poca cosa este poder de intermediación que ofrece este ser celestial, pues el morbo gálico —es decir, la sífilis— era uno de los males más terribles y temidos hasta el

14. *Catecismo del cuarto concilio mexicano*, México, s. a.

15. *Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, 1780; Fray Joseph Cabezas, *Ystoria prodigiosa de Nuestra Señora de Nicuan*, México, 1748.

16. Florencia, F. (1745). *Aparición de Nuestra Señora de los Remedios*, Sevilla, 1745.

17. Florencia, F. (1692). *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel san Miguel*, Sevilla,

18. Aunque el *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira no registra ninguna vida de san Camilo de Lelis.

19. El *Flos sanctorum* de Villegas fue el compendio hagiográfico más usual en la Carrera de Indias, a pesar de su voluminoso tamaño (Rueda, 2002, p. 67).

20. La impresión barcelonesa de Tomás Piferrer, quien imprimió entre 1764-1792. El ejemplar que tenía es su biblioteca Joseph Thomás Araujo y García del Valle era de Pamplona, 1719 (en pergamino).

surgimiento y aplicación sistemática de la penicilina, en el siglo xx. Familias enteras y, con ello, varias generaciones sucumbieron ante esta enfermedad, que, por cierto, durante siglos se creyó que provino del Nuevo Mundo. Pero el arcángel no solo protegía en esto casos, pues más adelante nos dice: «San Rafael es abogado contra los encordios» (f. 380r), es decir, contra un tumor o inflamación que se presentaba en las partes consideradas como glandulosas, en especial las ingles. Algunos de estos tumores estaban relacionados con el morbo gálico, y por supuesto, algunos tumores podían convertirse en úlceras, de ahí que Esteyneffer consideraba también que «San Rafael es abogado contra las úlceras de las partes genitales» (f. 429r). Por lo tanto, el poder de abogacía del arcángel en estos tres males, que aludían a los síntomas de una misma enfermedad, lo convertían en todo un referente cultural dentro del credo católico contrarreformista. Así pues, el relato que aludía nuestro «Profesor de medicina» al decir que ni «san Rafael sabía lo que él», quizá apuntaba hacia estos aspectos legendarios-hagiográficos que, con las aseveraciones del jesuita Esteyneffer, dan muestra de ciertos referentes religiosos-culturales que, entre otros²¹, eran bien dominados por los miembros de la comunidad médica novohispana del siglo xviii. El relato dentro del cristianismo que ampara que el arcángel Rafael (24 de octubre) sea abogado contra una enfermedad venérea incurable y, por tanto, temible, puede inferirse desde una tradición medieval. En la *Biblia*, san Rafael hace su aparición en el «Libro de Tobías», el pasaje más célebre –por cierto, símbolo de su iconografía– es que a orillas del río Tigris:

... hubo un gran pez que quería devorarlo. Pero el ángel le dijo: «Agárralo». Capturólo el joven y lo sacó de la tierra. Díjole el ángel: «Descuartiza el pez y separa el corazón, el hígado con la hiel, y ponlos aparte». Hizo el muchacho lo que el ángel le decía, y asando el pez, comieron. Continuaron su camino y llegaron cerca de Ecbatana. Dijo el joven al ángel: «Hermano Azarías ¿para qué sirven el corazón y el hígado con la hiel del pez?». Él le respondió: «Sirven para que, si un demonio o espíritu le atormenta a uno, quemándolos ante él, ya no vuelva a molestarle. Cuanto a la hiel, sirve para hungir a quien tuviese cataratas, pues con ella quedará curado» (Tb. 6,1).

El Antiguo Testamento muestra a san Rafael como un compañero de viaje (enviado por Dios por invocación de Tobit, hombre justo, ciego, pobre y padre de Tobías) cuya identidad de ser celestial se revela solo al final del libro²². Evidentemente, con

21. En el primer tratado de demonología del orbe hispánico, *De bello demonum* (Libro quinto del *Fortalitium fidei*, ca. 1460), compuesto por el franciscano Alonso de Espina, con san Gabriel se ilustraba la quinta diferencia de demonios, los que engañaban comiendo y bebiendo junto a los hombres, como compañeros: «*E Raphaelem angelum qui socius fuit. Thobie iuntoris qui cum eo comeder et bibere videbatur*» (f. CCLXXXIIIr). El libro fue leído por Juan de Mariana (1536-1624), quien lo calificaba de «magnífico libro, bien que poco elegante [...] erudita y excelente, por el conocimiento que da y muestra de las cosas divinas y de la Escritura Sagrada» (Madrid, 1794, p. 361).

22. «Yo soy Rafael, uno de los siete santos ángeles que presentamos las oraciones de los justos y tienen entrada ante la majestad del Santo» (Tb 12, 15).

el menjurje de vísceras de pescado que le mostró el arcángel, Tobías pudo curar la ceguera de su padre. Además, según palabras del arcángel, lo primero para lo que servía el unguento era para que el demonio dejase de atormentar a quien lo padecía. De este relato perdurará y se prolongará durante siglos la imagen de un arcángel que es «Medicina de Dios», hecho que recoge la producción textual religiosa novohispana del XVIII. Concretamente, tenemos una prueba de ello en el género literario del sermón. El 24 de octubre de 1790 fray Antonio López Murto predicó el sermón titulado: *El ángel religioso. Sermón panegírico el gloriosísimo arcángel señor san Rafael* (México, 1791). Ahí queda en claro que la idea del arcángel se liga con la exaltación de la orden hospitalaria de San Juan de Dios y, para ello, el arcángel es un sanador universal que apoya a los que cuidan de los enfermos. Es claro que nuestro «Profesor de medicina» alude también a esa universalidad curativa que expresó de ese modo tan insultante para la moral católica frente a cierta persona que le dolía fuertemente la cabeza, y a la que le atribuyó una fluxión. Lo interesante –y lo que es preciso destacar– es que sus palabras, proferidas para alardear del conocimiento que él tenía de las yerbas y de su facultad, se debieron a una tradición que se remonta a la Edad Media, donde el relato hagiográfico sustentaba el proceder y las creencias médicas. Curioso que, en este caso en particular, todavía ocurra este fenómeno, incluso dentro de la sorna y la actitud herética de uno de los miembros de esta comunidad. Además, aun cuando sus declaraciones hubiesen sido proferidas por azar, aludiendo a las potencias celestiales que en ese momento pudo recordar para magnificar su actitud, las narrativas que se evocan en este acto son significativas e indican parte de las costumbres, las ideas y la ejecución de la medicina en la Nueva España de finales del XVIII; características que, por demás, no eran exclusivas del territorio. Por el contrario, todavía estaban presentes en el proceder de médicos católicos, franceses, italianos, españoles, etc., incluso cuando –paso a paso–, en sus ideas y nociones médicas, se iba imponiendo un secularismo ilustrado. En otras palabras, saberes netamente médicos, arropados por las creencias religiosas del catolicismo, aún eran compartidos por profesionales de la salud en diversas latitudes del mundo católico en pleno siglo XVIII.

Por otra parte, si bien ya hemos comprobado que la mención del arcángel Rafael no es gratuita y se debe a toda una tradición bien presente entre los responsables de la salud pública desde la institucionalidad, falta aún abundar sobre Camilo de Lelis (1550-1614), santo que, por cierto, tampoco aparece en la tratadística médica de siglos anteriores. En efecto, aun cuando el culto por este santo de origen italiano comience desde la primera mitad del siglo XVII, es en el siguiente, tras su beatificación (en 1742) y, finalmente, su canonización, en 1746, cuando abundan distintos

textos para celebrarlo²³. La importancia de este personaje para el arte de la medicina es muy significativa, no solo como fundador de una orden hospitalaria, sino porque en su leyenda –y lo que diversos predicadores rescataban de ésta–, se le recordaba como ministro de los enfermos²⁴, la atención hacia los más graves y los más frágiles. Se lee en un panegírico impreso de 1779 con motivo de su fiesta, el 15 de julio:

Si con el motivo de la fábrica de seda se encinende en Roma una peste, que la reduce al más miserable espectáculo, Camilo se dexa ver por aquellas infelices Casas llevando provisión de quanto puede conducir al socorro de los pacientes. Él les trae los medicamentos oportunos, da de comer por su mano a los postrados, limpia los platos, ablanda aquellos lechos de dolor, consuela a los afligidos, exorta^{sic} a los moribundos, les administra los Santos Sacramentos: y lo que es más, toma los Infantes tiernos de los brazos de las moribundas madres, y trasformado en una cuydadosa Ama, les desnuda sobre sus rodillas, les limpia, les viste, les faxa, y no faltan arbitrios a su caridad ingeniosa para que tengan el proporcionado alimento, que no les pueden dar sus madres²⁵.

Es decir que, mientras la referencia al arcángel san Rafael se debe a una tradición que se remonta hasta la Edad Media, la mención de san Camilo de Lelis es una moda del orbe católico de la segunda mitad del XVIII y de la que participó el territorio novohispano²⁶, mediante sus comunidades no instruidas y analfabetas, que recibieron y difundieron la leyenda del santo a través de la oralidad, y de sus comunidades de profesionales instruidos, como los médicos. Además, huelga recordar que la orden de los Camilianos llegó a la Nueva España en 1746 y su convento en el Centro Histórico de la Ciudad de México se comenzó diez años después y se concluyó en 1778. La popularidad del santo y su orden en la segunda mitad del siglo XVIII se dejará sentir en la Nueva España, prueba de ello son algunos libros de literatura religiosa de su tiempo, tales como: *El pecador arrepentido. Poema heroico sacro. Tiernos, fervorosos suspiros, que a estímulos del dolor, y contrición, exhalaba una Alma arrepentida, sacados de la fragua del pecho, forjados en el tas del arrepentimiento, a golpes de martillo de la conciencia. Acto de contrición que en cincuenta y seis octavas*

23. En el fondo reservado de Biblioteca Histórica José María Lafragua posee, por lo menos dos títulos que aluden directamente a este personaje: *Die XV Julii in festo Sancti Camilii de Lellis fundatoris Clericorum Regularium Ministrantium infirmis* y *Vida y virtudes del V. P. Camilo de Lelis Fundador de la Religión de los Clerigos Regulares Ministros de los Enfermos* / escrita por el M. R. P. Sancio Chicateli General que fue de la misma Religión en lengua italiana; traducida en la española por el Lic. Luis Muñoz, Madrid, Melchor Sánchez en 1653. En el Fondo reservado de la Biblioteca Nacional de México: *Idea de bien obrar, escuela de perfección, y muestra del poder divino, descifrado en la exemplarissima vida, heroycas virtudes, y portentosos milagros del beato padre Camilo de Lelis* / Tr., ordenado, y notablemente añadido por Nicolás García en 1743.

24. Así se le nombra en *Gozos en honor del glorioso patriarca san Camilo de Lelis*.

25. Espinosa, *Panegírico de san Camilo de Lelis* de 1779.

26. El culto por el fundador de los Camilianos se prolongará hasta el siglo XIX. Famoso es el grabado del reconocido ilustrador y caricaturista mexicano José Guadalupe Posada (1852-1931): *San Camilo de Lelis. Especial abogado para la hora de la muerte y eficaz protector para los necesitados*.

(*dilucidando con varios ejemplos*), de Dionysio Martínez Pacheco, quien dedicó su obra al «Gloriosísimo san Camilo de Lelis», publicación que vio la luz en la Ciudad de México, en 1760.

Para la época, estas narrativas, creencias y saberes aún eran universales para el orbe católico y, en cierto sentido, le permitía al pensamiento médico novohispano dialogar con otras formas del pensamiento surgidas dentro de otras realidades del Viejo Mundo. No obstante, nuestro «Profesor de medicina» también alude a narrativas y saberes locales, propias del territorio mexicano. Este hecho recae en las palabras del tercer delito que se le impugna: «Que el Viático que se daba a los Enfermos era como un Zanate que llevaban para el camino, y para la otra vida». La palabra viático se refiere al «Sacramento del cuerpo de Christo, que se administra a los enfermos, que están en peligro de muerte, y como en viage para la eternidad, como verdadero sustento del alma»²⁷. Y en esta tradición del arte de bien morir, alude a un pájaro mexicano: el zanate (*Quiscalus mexicanus*).

Ya se ha demostrado que esta ave es un ejemplo contundente —y el más arcaico de documentar— de la injerencia humana en la introducción de una especie en una zona territorial que le era ajena. La translocación la realizó nada más y nada menos que un emperador azteca, Auitzotl (1486-1502), llevando estas aves de su hábitat natural, en la costa tropical de lo que hoy se conoce como el Golfo de México, hacia la zona territorial del altiplano central, en Tenochtitlan. Sahagún y sus informantes, en el seno del Colegio de la Santa Cruz, en Tlatelolco, fueron los primeros en dictaminar este hecho (Haemig, 2012, pp. 70-75).

Lo curioso es que nuestro «Profesor de medicina» revistió al zanate con algunos aspectos legendarios con los que se ha visto al cuervo, desde la óptica de los estudios del folklor y la simbología (González, 2002, pp. 47-55). Es decir, su vinculación como un ave con la capacidad de guiar o llevar al otro mundo, pero hacia su lado oscuro y demoniaco²⁸. Ejemplos como este abundan por diversas literaturas, aunque también hay las que lo valoran positivamente. Sin embargo, este no fue el caso de nuestro profesor de medicina que, desde las semejanzas entre el zanate y el cuervo, revistió al ave autóctona de México con algo de la leyenda del pájaro al que el dios Apolo condenó a la negrura en su plumaje y al mal agüero con su presencia²⁹. Al hacer esta inversión, nuestro «Profesor de medicina» ejecutó una interpretación de la naturaleza presente desde las primeras crónicas de la conquista

27. *DRAE*, s. v. «Viático».

28. En oposición a otras aves, la *Biblia* no lo deja muy bien parado: fue la primera ave que liberó Noé desde su arca para saber si el diluvio había terminado: el cuervo nunca regresó, catorce días después hará volar a la famosa paloma que le trajo el olivo con las hojas verdes (Gen 8, 6-11).

29. El pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio es un clásico: Coronis, madre de Asclepio (dios de la medicina), ha engañado a Apolo con un mortal. El cuervo, que era un ave blanca, avisó a Apolo de la infidelidad; lo condenará a portar un plumaje negro por la eternidad. Apolo matará a Coronis de una flecha y practicará la primera cesarea que se conoce en la literatura, pues sacó de sus entrañas

material y espiritual de México y cuyo discurso fue apropiado por los criollos y su causa identitaria: la materia local se filtra y se entiende por los referentes del Viejo Mundo, resignificando una naturaleza para una comunidad de individuos que precisaba de su aprovechamiento.

Consideraciones finales

Desde la burla del «Profesor en medicina», parte de sus supuestas palabras sacrílegas provienen de una literatura: la hagiografía novohispana de finales del siglo XVIII. Sin percatarse, no supo que de su boca salía una amalgama de tradición, alimentada por diversas materialidades de la cultura escrita y de la oralidad, y de ideas seculares. Estas últimas, crecidas y maduradas en otros casos y circunstancias diferentes al estudiado, permitirán que la medicina se convierta, poco a poco, en una ciencia. En efecto, cuando a nuestro «Profesor en medicina» se le acusa de haber dicho ante una concurrencia: «Que quisiera, o no quisiera Dios sanaría un enfermo (que él curaba) porque la virtud que Dios le dio a las yerbas, no se la podía quitar», es precisamente desde aquí –de la secularidad– de donde partirán nuevas ideas para valorar a la medicina y sus fármacos –«las yerbas»– fuera de toda cosmovisión religiosa. Con ello por fin se intentará un nuevo tratamiento diferente y distintivo a lo hasta entonces practicado en la búsqueda de la salud. Este desarrollo triunfará tanto por el esfuerzo individual, como por el amparo de la institucionalidad que validaba el quehacer de médicos, cirujanos y boticarios.

Nuestro «Profesor de medicina» no parece ser el indicado para ejemplificar lo mejor y más destacado de la avanzada médica de finales del siglo XVIII. Pero, precisamente, en eso radica el interés que despierta en nuestros días: desde su supuesta falta a la moral católica relucen algunas de las narrativas menos atendidas por el canon de la literatura novohispana, las que confluyen entre la medicina y la búsqueda de la salud.

Bibliografía

- ACHIM, M. (2008). *Lagartijas medicinales. Remedios americanos y debates científicos en la Ilustración*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma Metropolitana.
- ALBISSON, M. (2018). Medicina y censura: La literatura médica castellana en los Índices inquisitoriales del siglo XVII. *eHumanista*, 39, 53-64. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01581683>
- ANÓNIMO (?1854-1900?). *Gozos en honor del glorioso patriarca san Camilo de Lelis, fundador de la sagrada religión de padres clérigos regulares, ministros enfermos, que se cantan*

de Coronis a Asclepio, entregándose al Centauro Quirón, quien lo educará en las artes de la curación (*Metamorfosis*, Libro II vv. 533-634).

- en su iglesia de Barcelona, para implorar su protección para los enfermos moribundos. Los herederos de la V. Pla.
- BONETA Y LAPLANA, J. (s. a.). *Gracias de la gracia, saladas agudezas de los santos, insinuación de alguna de sus virtudes, exemplos de la virtud de la eutropelia*. Tomas Piferrer.
- ESPINOSA, M. (1779). *Panegírico de san Camilo de Lelis que en su casa de Zaragoza dixo en el día quince de julio de 1779*. Francisco Moreno.
- ESPINA, A. (1494). *Fortalitiium fidei*. Antonius Koberger.
- ESTEYNEFFER, J. (1755). *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*. Joaquín Ibarra.
- GONZÁLEZ, F. (2002). El Cuervo y su simbología. *Revista de folklore*, 260, 47-55. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cuervo-y-su-simbologia/>
- HAEMIG, P. D. (2012). Introduction of the Great-Tailed Grackle (*Quiscalus mexicanus*) by Aztec Emperor Auitzotl: provenance of the historical account. *The Auk*, 129, 1, 70-75. <https://academic.oup.com/auk/article/129/1/70/5148707>. <https://doi.org/10.1525/auk.2011.11058>
- LÓPEZ, F. A. (1791). *El ángel religioso. Sermón panegírico el gloriosísimo arcángel señor san Rafael, Que predicó en el día 24 de Octubre de 1790 en la Iglesia del Convento, y Hospital de San Juan de Dios de la Ciudad de San Luis Potosí*. Imprenta Madrileña de los Herederos de Joseph de Jáuregui.
- MARIANA, J. (1794). *Historia general de España*. Benito Cano.
- MARTÍNEZ, D. (1760). *El pecador arrependido poema heroyco y sacro*. Imprenta de la Biblioteca mexicana.
- QUEZADA, N. (1989). *Enfermedad y maleficio. El curandero en el México colonial*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- RIBADENEIRA, P. (1761). *Flos sanctorum, de las vidas de los santos, Tomo segundo de las vidas de los santos de junio, julio y agosto*. Joachim Ibarra.
- RODRÍGUEZ-SALA, M.L. y RAMÍREZ, V. (2016). *Los médicos en la Nueva España y sus redes sociales. Etapa preilustrada (1730-1779)*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales.
- RUEDA, P. (2002). El comercio de libros en la Carrera de Indias (1601-1650). En C. Castañeda (Ed.). *Del autor al lector, I. Historia del libro en México, II. Historia del libro*. Porrúa / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología social.
- SCHIFTER, L. (2001). *Medicina, farmacia, minería e inquisición en el siglo XVIII mexicano: el caso de Esteban Morel (1744-1795)*. Tesis doctoral. https://tesiumam.dgb.unam.mx/F/IBE5KFC5STYX9KEHU5SMNMNTRP9UT96NESDGFQXQU27RP828YCY-05933?func=find-b&local_base=TES01&request=Medicina%2C+farmacia%2C+miner%C3%ADa+e+inquisici3n+en+el+siglo+XVIII+mexicano%3A+el+caso+de+Esteban+Morel&find_code=WRD&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=
- TORRES, G. (2005). Centinela mexicano contra francmansiones: un enredo detectivesco del Licenciado Borunda en las causas judiciales contra franceses de 1794. *Estudios de Historia Novohispana*, 33, 57-94. <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3630/3183>. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2005.033.3630>

Citación bibliográfica: DAVIS GONZÁLEZ, Ana. «La modernidad céntrica de Horacio Quiroga». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 23-40, <https://doi.org/10.14198/AMESN.21126>

La modernidad céntrica de Horacio Quiroga

The central modernity of Horacio Quiroga

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia (CSIC), España

ana.davis@cchs.csic.es

 <https://orcid.org/0000-0002-9638-3987>

Fecha de recepción: 28/10/2021

Fecha de aprobación: 20/02/2022

Resumen

El estudio que sigue retoma las vinculaciones, señaladas anteriormente por la crítica, entre Horacio Quiroga y la modernidad, y entre el escritor uruguayo y la vanguardia. Esta revisión tiene como objetivo defender la modernidad de sus cuentos cinematográficos y desmentir su posible relación con la vanguardia. Para sostener nuestra hipótesis, nos adscribimos a la noción de modernidad como proyección de la contemporaneidad, una discursividad que manifiesta, en el terreno artístico, una (o varias) innovaciones coetáneas a la época de su autor. «Novedad» entendida, no a la manera de la vanguardia —ruptura y negación de la tradición—, sino como todo fenómeno que no podría haber existido anteriormente porque las condiciones del pasado no lo permitían. Aplicaremos y analizaremos dicho concepto de modernidad en los cuatro cuentos cinematográficos de Quiroga: «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», «El espectro», «El puritano», y «El vampiro». El fin último es reubicar al escritor en el polisistema literario rioplatense, subrayando su espacio céntrico y no periférico en el mismo.

Palabras clave: Horacio Quiroga; modernidad; vanguardia; cine

Abstract

The following paper takes up the links between Horacio Quiroga and modernity, and between the Uruguayan writer and the avant-garde, previously indicated by critics. This review aims to defend his cinematographic stories' modernity but to deny its possible relationship with the avant-garde. To support our hypothesis, we ascribe to the notion of modernity as an awareness of contemporaneity, a discursiveness that projects one (or several)

© 2023 Ana Davis González



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

innovations contemporary to its author in the artistic field. «Novelty» understood, not in the avant-garde manner –rupture and negation of tradition–, but as any phenomenon that couldn't have existed previously because the past's conditions didn't allow it. We'll apply and analyze this concept of modernity in Quiroga's following cinematographic texts: «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», «El espectro», «El puritano», y «El vampiro».

Keywords: Horacio Quiroga; modernity; vanguard; cinema

Financiación: Unión Europea - NextGenerationEU.

Introducción

En «Actualidad de Quiroga» (1993), Jorge Lafforgue lleva a cabo una síntesis diacrónica acerca de la evolución de la obra de Horacio Quiroga entre la crítica. El autor señala el olvido o marginación del escritor durante la década del treinta, cuya reubicación en el campo literario se inicia de la mano de la generación uruguaya del 45 y los parricidas de *Contorno* (XXXVIII-XXXIX). Como es sabido, la figura de autor de Quiroga que cristalizó en el imaginario popular fue la de escritor suicida, y fundador del cuento latinoamericano regionalista o de la selva (Rodríguez, 1950; Jitrik, 1959; Aínsa, 1977; Fleming, 1995). Asimismo, su condición de suicida y su agitada vida determinaron lecturas autobiográficas de su obra, como denuncia Noé Jitrik (1959, pp. 42-43). A pesar de las recurrentes demandas, por parte de la crítica, a dejar de lado las lecturas autobiográficas de su producción y/o de trascender su carácter regionalista, lo cierto es que resulta difícil suprimir esa figura de autor del imaginario cultural. Lo paradójico es que, según Jitrik, reivindicarlo como fundador del cuento latinoamericano impediría su verdadera ubicación dentro del polisistema literario contemporáneo (1959, p. 46). En otras palabras, para algunos, Quiroga merece un espacio distinto en la historia literaria debido a la modernidad de su obra, algo que quisiéramos exponer en las líneas que siguen. Sabemos que ese carácter moderno de su producción ya ha sido apuntado anteriormente; sin embargo, nuestra propuesta busca complementar y profundizar esa opinión mediante argumentos que no han sido mencionados aún y que, creemos, podrían enriquecer las lecturas de sus textos, y demostraría su importancia en el polisistema literario latinoamericano.

Para ello, seguiremos la reciente recomendación metodológica propuesta por Jorge Locane, quien sugiere la revisión de la literatura hispanoamericana en diálogo con la literatura mundial, entendida esta última como algo «contingente y variable» (2020, p. 202), y no como algo estático, es decir, una estrategia de canonización occidental para legitimar el centro y la periferia literarias desde parámetros de producción capitalista –mediante el uso de nociones como «valor», «capital», etc. – El efecto inmediato de dicho fenómeno en la historiografía literaria hispanoamericana, sigue Locane, fue la consideración del Boom como el primer estadio de

internacionalización del Nuevo Continente debido precisamente a que se adecua al paradigma capitalista que mide el valor de todo capital en términos de *marketing*. No obstante, para el crítico, esa internacionalización significó, más bien, un proceso de europeización de los escritores del Boom –al ser asimilados a la hegemonía cultural europea–. De ahí que Locane proponga un giro óptico geopolítico desde la mirada del crítico latinoamericanista, una perspectiva que revise la historiografía hispanoamericana a través de otro prisma con el fin de indagar en la posible internacionalización de la literatura anterior al Boom, mediante estrategias distintas. A continuación, veremos que estos criterios capitalistas de la historiografía clásica determinaron la imagen de autor de Quiroga y el modo de releer su modernidad desde una perspectiva de internacionalización diferente a la legada por los estudios sobre el Boom. Cabe matizar que aquí emplearemos, antes que «internacionalización», «modernidad céntrica» porque creemos que es una expresión que se ajusta más a los cuentos escogidos, pero la intención es la misma: cambiar la vara de medir de ciertos escritores hispanoamericanos estigmatizados por el Boom como meros «regionalistas», en este caso, con la figura de Quiroga.

Imaginario de Horacio Quiroga

En 1982, César Leante vincula la universalidad de Quiroga a su interés por el mundo interior de los personajes, a la marginación del argumento a favor de cuestiones formales y al rebasar el mero espacio americano (pp. 377-378). Por su parte, Jaime Alazraki relaciona su modernidad al modo en que el escritor ha aplicado, en el contexto latinoamericano, la autonomización del cuento iniciada por E. A. Poe (1996, p. 164). Ricardo Piglia observa la modernidad quiroguiana en haber alcanzado el estatus de escritor profesional mediante su colaboración en revistas, pero el crítico argentino no destaca la modernidad temática ni formal de su producción, sino que la reduce a una manifestación magistral del horror (p. 57). Conviene señalar, a este respecto, que esta es la única lectura de Piglia sobre Quiroga, lo que condicionó las lecturas del escritor uruguayo al ser Piglia una suerte de agente de los valores literarios en el sistema rioplatense –concretamente del género narrativo–. Dicho de otro modo, el crítico se forjó un papel de mediador y juez de la narrativa, en parte, como un modo de autocanonizar su propia obra y de autoubicarse en el campo literario. Por tanto, en sus textos de crítica, reivindicó sobre todo novelas o cuentos vinculados, temática o formalmente, a su propia producción¹, lo que explicaría, en parte, las escasas alusiones a textos de Quiroga.

Entre los estudios recientes sobre la obra de Quiroga, destacamos la asociación entre el carácter fronterizo de Quiroga y su modernidad, apuntada por Abreu

1. Para profundizar en dicha operación, consultar *Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019) de Gallego Cuiñas.

Mendoza (2014). Para el crítico, Quiroga es un escritor de los límites en muchos aspectos: espacial –la frontera ocupa un lugar preponderante en sus cuentos–, genérico –sus textos oscilan entre el modernismo, naturalismo, realismo, regionalismo y lo fantástico, etc.–; y estilístico –su escritura se mueve entre la elipsis y la descripción detallista, entre la precisión y la ambigüedad, etc.– Sin embargo, el motor que llevó a hablar de modernidad de sus cuentos ha sido la ficcionalización del desarrollo tecnológico a través de la fotografía y el cine, algo que incluso lleva a Eduardo Romano a preguntarse por la posible caracterización vanguardista de Quiroga, al percibir cierto expresionismo en su voluntad deformadora (1994, p. 30), y que confirma Guillermo García en 2006. En un estudio anterior, Mercedes Clarasó sugirió la hipótesis de que el gusto de Quiroga por los colores blanco y negro en sus cuentos estaría estrechamente motivado por la influencia del cine (1979, p. 616). Una de las primeras críticas en hacer hincapié en la modernidad de Quiroga a este respecto fue E. S. Speratti-Piñero quien, en 1988, lo sitúa como precursor del nexo entre cine y narrativa en Latinoamérica. Pero, sin duda, ha sido Beatriz Sarlo la primera en desarrollar esta idea de manera más extensa, en 1988, cuando alude a la obra quiroguiana como «fantasías tecnológicas» (1988, p. 1280) porque el cine le ofreciera nuevas posibilidades para cultivar lo fantástico en sus textos (1988, pp. 1280-1281).

Siniestro, ominoso, inquietante, perturbador: tales son algunos efectos que el cine ejerce en Quiroga, como él mismo apunta en textos de crítica sobre cine² y en sus cuentos, donde saca provecho de ese impacto al ficcionalizar lo ominoso mediante lo fantástico. Volveremos sobre este asunto porque está estrechamente vinculado a nuestra hipótesis pero queremos adelantar la tesis de Valeria de los Ríos para quien sus personajes constituyen verdaderos «agentes modernizadores» y su espectralidad tecnológica proyecta una modernidad periférica propia del continente latinoamericano (p. 302). La sugerencia de la autora es acertada en tanto todo artista latinoamericano de principios de siglo xx practicaba su arte desde la periferia –sobre todo durante las décadas del veinte y treinta en Buenos Aires, como indica Sarlo (1988)–; no obstante, en el presente estudio, y ateniéndonos a la sugerencia de Locane, intentaremos defender que los relatos quiroguianos sobre cine logran rebasar esa periferia.

Sarlo retoma este asunto en *La imaginación técnica* (1997), donde señala al cine como «principio constructivo» y «dispositivo narrativo» de sus cuentos a través de la distancia irónica y moderna que deviene «condición de posibilidad de una imaginación narrativa exaltadamente romántica» (p. 25). En otras palabras, la temática modernista y tardorromántica se filtra por la vía de la ironía moderna mediante las innovaciones tecnológicas. También en los noventa, Carlos Dámaso Martínez

2. Citamos los dos más relevantes para el tema que nos ocupa y que comentaremos luego: «Las cintas de ultratumba» (1921) y «Cine de ultratumba» (1922).

(1993) y Darío Puccini (1996) insisten en la modernidad quiroguiana y en la relación de su obra con el cine. Iniciado el nuevo siglo, Pablo Rocca (2003) y Miriam Gárate (2008) profundizan en los mecanismos tecno-narrativos empleados por Quiroga, a los cuales aludiremos en el análisis de los relatos; Gárate, en concreto, califica a Quiroga de «moderno no vanguardista» (2008, p. 2). Finalmente, de 2010 es el estudio de Mariana Amato acerca del «carácter vívido» del cine en sus relatos, a los cuales pone en diálogo con la noción de «aura» de Walter Benjamin. Volveremos a ello cuando comentemos el cuento «El vampiro».

Algunos críticos se han planteado o han afirmado el aspecto vanguardista de los cuentos cinematográficos de Quiroga o de aquellos vinculados a avances tecnológicos similares –fotografía–. Además de su temática –la relación con el cine–, algunos autores arguyen que estos relatos proyectan un experimento de vanguardia mediante técnicas formales; así, Dámaso Martínez señala la ruptura con la linealidad temporal de sus textos anteriores: «En su sintaxis narrativa puede observarse el uso del *racconto*, una complejidad mayor en el tratamiento de espacios y tiempos» (1993, p. 1300). Por su parte, García alude a la fragmentación y la discontinuidad de la diégesis textual que se contraponen al realismo de sus cuentos precedentes (p. 114). No obstante, Rocca no comparte esa opinión porque considera que esas modificaciones en su gramática narrativa ya se estaban aplicando previamente –por ejemplo, en «La insolación» (1908)–. Por lo cual, en opinión del crítico, la nueva operación de Quiroga sería meramente temática y, a nivel formal, simplemente estaría culminando sus estrategias estilísticas ya iniciadas con anterioridad (2003, pp. 35-36). Lo mismo defiende Bárbara Roesler quien, en *Horacio Quiroga y sus cuentos sobre cine* (2015), plantea la tensión entre la modernidad de Quiroga en dichos cuentos, frente a la experimentación vanguardista de los años veinte.

Nuestra perspectiva sigue la línea defendida por Rocca y Roesler, y por quienes se oponen al carácter vanguardista de la obra de Quiroga porque ni la mera proyección temática de los avances tecnológicos ni las innovaciones estilísticas responden a una ruptura de corte vanguardista pero sí son resultado de una modernidad céntrica –no periférica– de su producción, algo que no se ha instalado en su imaginario de autor. Para poder sostener y justificar lo expuesto, resumiremos brevemente por qué sus innovaciones no se adecuan a la ruptura de vanguardia para, a continuación, explicar a qué acepción de «modernidad» nos adscribimos cuando hablamos de Quiroga. Finalizaremos nuestra propuesta ejemplificándola con los cuatro cuentos escogidos, es decir, los de temática cinematográfica. Nos referimos a «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» (*La Novela del Día*, 12, 1919), «El espectro» (*El Hogar*, 615, 1921), «El puritano» (*La Nación*, 11/07/1926) y «El vampiro» (*La Nación*, 11/09/1927).

Horacio Quiroga ante el tribunal vanguardista

A pesar de que la conexión entre vanguardia y cine es estrecha, el mero uso de la temática cinematográfica o de algunos de sus recursos no bastan para calificar de vanguardista a una obra de arte. Pero el problema de Quiroga es su carácter fronterizo ya conocido, es decir, la dificultad a la hora de clasificar ciertos textos que no encajan ni en el regionalismo, ni en el realismo, ni en el naturalismo, ni en el modernismo. Podría decirse que Quiroga lleva a cabo, en algunos cuentos, un desplazamiento genérico –nunca ruptura–, porque ciertos relatos se inician con características genéricas concretas que, a lo largo del texto, se transforman y desplazan hacia un género distinto. El caso más paradigmático sería «El algodón de plumas», cuyos elementos modernistas derivan en un cuento naturalista que roza lo grotesco. Esto es solo un ejemplo del modo de innovar quiroguiano tan alejado de la vanguardia: acudir a la tradición y renovarla sin rupturas abruptas, sino a través de la continuidad³.

Pero quizá más importante, para el tema que nos ocupa, sea analizar el espacio de Quiroga en el seno del campo literario de los veinte debido a que es en esos años cuando publica los relatos sobre cine y es la década dominante de las vanguardias. En Argentina, como es sabido, son los años de la publicación de *Martín Fierro*, revista en que evidentemente Quiroga no participó y donde fue ignorado (Lafforgue, p. XXXVII) y parodiado en uno de sus epitafios satíricos –*Martín Fierro*, 43, 1927–. El epitafio aparece firmado por Luis García y reza así: «Escribió cuentos dramáticos / sumamente dolorosos [...]. Hizo hablar leones y osos, / caimanes y jabalíes. / La selva puso a sus pies» (p. 12). En opinión de Rodríguez Monegal «este tipo de chistes no indica generalmente enemistad personal hacia el autor. [...] Lo que estas bromas implican es un reconocimiento paradójico de la existencia de Quiroga» (1978, p. 140). Reconocimiento, sí, pero también es un indicio de que la única imagen de autor que los jóvenes martinfierristas tenían de él era la de un escritor regionalista ya caduco.

Debido a la vasta bibliografía previa acerca de la vanguardia martinfierrista (Sarlo, 1988; Salas, 1994; Ledesma, 2009; Greco, 2018; Saítta, 2019-2020), sintetizaremos algunos puntos generales que descartan cualquier punto en común entre Quiroga y la vanguardia para pasar luego a analizar sus cuentos cinematográficos e intentar clasificarlos de otro modo. Como explica Saítta, *Martín Fierro* era el «campo gravitacional en el mapa de las revistas culturales» de los años veinte (2019-2020, *Martín Fierro* y el martinfierrismo) y, en términos de Bourdieu, constituiría la forma institucionalizada de capital cultural de dicha década. Su gremialismo literario, su

3. Tomamos como referencia la definición de «vanguardia» propuesta por Luciana Del Gizzo: «Toda vanguardia es el punto de inflexión en el devenir artístico que condensa el límite entre lo que ya no es y lo que todavía no es, señalando de ese modo las cesuras históricas. En esos paréntesis, despliega [...] [su] experimentación» (2017, p. 17). La obra de Quiroga es todo menos una cesura, como veremos a continuación a través de sus cuentos.

añ revolucionario y su discurso rupturista son evidentes, lo cual se observa, sobre todo, en el manifiesto del número 4 de la revista. Frente a los martinfierristas, Quiroga es un solitario que busca hacerse un hueco en el campo hemerográfico porteño a través de sus textos de ficción y de crítica. La de Quiroga es una voluntad de profesionalizar su arte, adaptándolo a las posibilidades que las revistas le ofrecen, reivindicando y exigiendo su merecida remuneración pero, al mismo tiempo, enjuiciando los peligros que entraña la mercantilización artística. De ahí su acercamiento a la cultura popular y/o de masas, en la que ve una vía transitable para dichos objetivos (Rocca, 1994, p. 128). Como explica Cardona Leites, ello lo lleva a ser un escritor «dividido entre la necesidad económica y la pasión por la literatura» y a escribir en *Caras y caretas* (2005, p. 91). Quiroga no asimila valor económico a valor literario, pero tiene clara la dignidad que todo escritor profesional merece en la sociedad⁴. Esa defensa a la profesionalización del artista lo acerca a figuras como Roberto Arlt, pero lo aleja de la vanguardia para la cual «venderse al mercado» y, sobre todo, a la cultura de masas, es un gesto que critica radicalmente.

Además, a Quiroga lo distancia de la vanguardia, y de los martinfierristas en particular, su noción de modernidad que no desdeña la tradición del pasado ni contempla una ruptura radical. Así, aunque no aluda directamente a los martinfierristas, en «Ante el tribunal» (1930), Quiroga lleva a cabo una serie de reflexiones acerca de las generaciones literarias y, en concreto, sobre la joven generación dominante de su época. Su crítica destaca la amnesia en que caen los jóvenes al desconsiderar y desautorizar a todas las generaciones anteriores:

Tal pasa hoy. El momento actual ha hallado a su verdadero dios, relegando al olvido toda la errada fe de nuestro pasado artístico. De éste, no las grandes figuras cuentan. Pasaron. Hacia atrás, desde el instante en que se habla, no existe sino una falange anónima de hombres que por error se consideraron poetas. Son los viejos. Frente a ella, viva y coleante, se alza la falange, también anónima, pero poseedora en conjunto y en cada uno de sus individuos, de la única verdad artística. Son los jóvenes, los que han encontrado por fin en este mentido mundo literario el secreto de escribir bien (1981, p. 17).

Contra ello, sigue Quiroga, él confiesa haber combatido prácticamente toda su vida «...hasta venir hoy a dar, cansado y sangrante todavía, ante este tribunal que debe abrir para mi nombre las puertas al futuro, o cerrarlas definitivamente» (1981, p. 18). Tal declaración pone de manifiesto que el escritor conoce plenamente el espacio que ocupa dentro del campo literario rioplatense, marginado de la hegemonía vanguardista o, más bien, automarginado, porque Quiroga sabe que su obra no se adecua al proceder de la nueva generación ni escribe el género preponderante

4. Tales ideas se desarrollan en sus textos de crítica: «Satisfacciones de la profesión de escritor» (1923), «La Bolsa de Valores Literarios» (1924), «La propaganda literaria» (1926) y «La profesión literaria» (1928).

cultivada por ella –la poesía–, ni busca desdeñar la tradición literaria para cotizar el valor de su arte. Estas son las razones extraliterarias por las cuales Quiroga es, si se quiere, un escritor completamente opuesto a la vanguardia. A continuación, nos centraremos en cuestiones intrínsecas de sus cuentos cinematográficos.

El cine, lo fantástico y la vida póstuma

Como explica Gárate, Quiroga ficcionaliza en sus relatos las meditaciones que el cine le suscita y que proyecta en ensayos como «Las cintas de ultratumba» (*Caras y Caretas*, 12/06/1920, 1921) y «Cine de ultratumba» (*Atlántida*, 238, 26/10/1922) (Gárate 3). Cabe señalar que el cultivo del cuento lo aleja del modo en que la vanguardia se sirvió de las novedades cinematográfica; nos referimos al «efecto realista» generado por el cine, algo que, para él, el teatro no alcanza con tanta precisión. En palabras de Quiroga:

Tres son las primeras figuras de *Puro corazón*: Lilian Gish, Clarine Seymour y Roberto Harron. Como a la luz del día, corren por la eléctrica pantalla, tan vivas, tan del momento, que por poco que extendieran los labios o las manos, alcanzarían a tocarnos. Viven realmente en ese instante (1981, p. 310).

Apunta Walter Benjamin que el cine posibilitó apreciar cuestiones que eran impensables antes de su existencia. Es por ello que la novedad del cine respecto del teatro reside, para Quiroga, en las posibilidades técnicas que la cámara permite, por ejemplo, el zoom, ya que, al acercar al espectador a la cara del actor, lo vuelve más real. Así lo afirma el narrador de «Miss Dorothy Phillips, mi esposa»: «Porque no debe olvidarse que contadísimas veces en la vida nos es dado ver tan de cerca a una mujer como en la pantalla» (2017, p. 535). Tal realismo se une a otra cuestión ausente en el teatro, una idea que se repite en las reflexiones del escritor tanto como en sus textos de creación que le permitirán asociar al cine con lo fantástico: la permanencia de la imagen del actor tras su muerte. Por primera vez en la historia, existe un dispositivo con capacidad de proyectar la imagen en movimiento de una persona muerta. En otras palabras, el cine para Quiroga equivale a una suerte de vida póstuma:

Cuando un hombre del mundo normal muere, su imagen permanece con el corazón de sus deudos y en algunas fotografías, tan muertas como él. Pero para el resto de la humanidad, la figura del difunto desaparece para siempre jamás. El cine salva a sus intérpretes de esta oscuridad saludable [...] En los últimos días nos ha sido dado rever *El indultado*. Sus dos protagonistas, Locwood y Stonell, están hoy muertos [...] La impresión que produce esta supervivencia a través del sudario, es ya bastante fuerte para los indiferentes. Para aquellas personas cuyo corazón estuvo fuertemente unido a Locwood o Stonell, la impresión cobra aspecto de alucinación torturante (1997, p. 129).

Destaquemos, pues, una de las primeras y más curiosas novedades que existen entre los avances técnicos y el género fantástico de los cuentos quiroguianos: un efecto plenamente *realista* da pie a una reformulación de lo *fantástico*. En palabras de Laura Utrera: «El recurso de la ciencia y de la técnica en los cuentos de Quiroga se debe a la necesidad que tiene de hacer el relato lo más verosímil posible, y a introducir el género fantástico sin abandonar jamás cierta proyección o pulsión de «verdad»» (2010, p. 133). Partiendo de la definición de «fantástico» de Todorov, dice Dámaso Martínez:

Y esa posibilidad [del cine] de mostrar al mundo «como sucede en la vida» (...) es la que en sus relatos va a adquirir una dimensión fantástica. Uno de los procedimientos del género [fantástico], explica Todorov, es convertir lo literal en metafórico. (...) Quiroga vuelve en estos relatos el mundo ficcional de los films en un mundo real, coexistente y paralelo al mundo tangible. En esa dimensión narrativa (...) constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como real. ¿Qué es lo real? Parece ser el dilema o el enigma principal en todos esos cuentos (1993, p. 1299).

Esa verosimilitud generada por la ciencia, y la vinculación entre cine y vida póstuma son dos cuestiones que retomará Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*, como es sabido. Porque, como explica Louyer Davo, lo fantástico se concibe aquí como «brecha en nuestro paradigma de realidad», lo cual conecta con el cine porque Quiroga lleva a cabo una confusión entre planos o dimensiones: realidad de la pantalla y realidad empírica (2003, pp. 38-45). Por tanto, el efecto inquietante que Quiroga percibe en el cine es, de alguna manera, grotesco en su mezcla de realidad y ficción y, más aún, en la posibilidad de dar vida a individuos ya muertos. De ahí que ese efecto pueda vincularse a lo ominoso freudiano, ese estado paradójico entre el terror y la curiosidad, o entre el horror y la atracción, que Todorov denominó «vacilación», es decir, la incertidumbre generada por un elemento extraño o fantástico (1981, p. 19). El cine pues deviene algo fantástico porque trasgrede las leyes naturales o convencionales que, hasta su invención, eran imposibles de vulnerar sin una explicación sobrenatural. Dichos efectos le proporcionaron a Quiroga un rico material para aplicar a un género ya cultivado por él de antemano, el fantástico, llevando a cabo el desplazamiento genérico ya mencionado: pasar de lo fantástico a lo verosímil mediante la ciencia ficción.

La modernidad en cuentos cinematográficos de Quiroga

En el presente apartado, intentaremos defender la modernidad de los cuentos cinematográficos de Quiroga mediante un doble análisis temático-formal de los mismos. Con este fin, proponemos la siguiente definición de «modernidad» en relación con el terreno artístico: manifestación de la consciencia plena de la contemporaneidad, es decir, una discursividad artística que proyecta una (o varias) innovaciones

contemporáneas a la época de su autor. Esta novedad debe detentar una relevancia trascendente para su época en términos globales –sociales, económicos, artísticos, etc.– En otras palabras, lo «nuevo» moderno no se concibe necesariamente a la manera de la vanguardia –cesura histórica, ruptura y negación del pasado–, sino como todo fenómeno cuya existencia no era posible anteriormente porque las condiciones anteriores no lo permitían, ya porque no existían medios para crearlo o porque se requería un cambio de paradigma, o ambas a la vez. El ejemplo más evidente de ello es el *Quijote*, novela que no habría sido escrita sin la revolución científica que significó la imprenta; porque su modernidad principal fue la proyección de las nuevas condiciones de producción técnica planteadas a partir del surgimiento de la misma. Cervantes puso de manifiesto, a través de la ficción, el modo en este invento incidía sobre la realidad a través de la vida de un hidalgo que se dedica únicamente a leer libros –es decir, describe la vida de un lector–. A continuación, intentaremos vincular lo dicho a los cuentos de Quiroga, cuyas historias girarían en torno a la vida del espectador de cine del siglo xx.

Comenzaremos por «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» porque fue el primero en publicarse y porque lo consideramos el menos innovador de los cuatro en términos de modernidad. Sarlo lo considera un texto irónico y paródico de ideales tardorrománticos y decadentistas (1997, p. 27), lo cual indica otro desplazamiento genérico porque el cuento presenta el ciego e idealizado enamoramiento del narrador hacia una actriz, Dorothy Phillips, a quien va a buscar a Hollywood y logra conquistar como si de una película se tratase, algo que los propios personajes perciben, de ahí la siguiente declaración de Dorothy: «–¡Mi amor adorado! ¡Todo me encanta! Hasta el film que hemos hecho. [...] –¿Verdad que es un film?» (2017, p. 558). No obstante, la ironía surge al final del cuento cuando el ideal deviene realidad y el narrador revela que todo no es más que un mero sueño. Así, como un nuevo Quijote, el narrador tiene en mente a su Dulcinea cinematográfica, a quien percibe perfecta y, como el hidalgo, no consigue alcanzarla porque Miss Dorothy es una mera imagen –y, gracias al cine, es una imagen *literal y metafóricamente*–. ¿Cuál es la modernidad principal de este primer cuento? Un fenómeno que se inicia en el siglo xx con el cine: el fanatismo por los actores, es decir, el fetichismo por la imagen de un individuo completamente desconocido. No afirmamos, empero, que tal fetichismo no existiera antes; ya Robert Darnton (1987) indicó que una de las primeras personalidades que provocara un fanatismo desmedido fue Rousseau gracias a su novela *Eloísa*. No obstante, toda popularidad anterior no incluía necesariamente la imagen literal de la persona, sino únicamente una imagen de autor sublimada por sus lectores. El amor platónico de Quijote por Dulcinea deviene, en el cuento de Quiroga, admiración ciega del narrador por la imagen «real» de Dorothy Phillips pero el desengaño es el mismo que el del hidalgo. Porque, y Quiroga quiere insistir en esta idea, el cine puede ser muy realista pero sus imágenes son plenamente ficcionales.

Un paso más moderno se lleva a cabo en «El espectro», cuento que se ha señalado, en varias ocasiones, como el antecedente de la película *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen. Lo más destacado del texto es la trasgresión (fantástica) de los límites entre la pantalla cinematográfica y la realidad porque, hacia el final, un personaje de la película, ya muerto, sale de la pantalla al ver entre el público a su exesposa junto a su mejor amigo. Conviene citar el párrafo de dicho pasaje:

Sentí que la piel de la espalda se me erizaba, y miré: Con lentitud de fiera y los ojos clavados en nosotros, Wyoming se incorporaba del diván. Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso primer plano... Un fulgor deslumbrante nos cegó, a tiempo que Enid lanzaba un grito. La cinta acababa de quemarse (2017, p. 613).

Otra vez, recordamos la vacilación de Todorov aplicado al género fantástico porque el cuento nos lleva a preguntarnos si, efectivamente, ese tránsito de la pantalla a la realidad ha ocurrido o si, por el contrario, el sentimiento de culpa que invade a los personajes los arrastra a un estado paranoico y alucinatorio. La clave está, como apuntara Louyer Davo, en la cita final «La cinta acababa de quemarse», que consiste en una «frase umbral» porque constituye el «cruce entre dos paradigmas basado en una ambigüedad referencial que muestra el fenómeno fantástico como un desliz ambivalente y no como irrupción» (2003, p. 45) –otra vez, Quiroga juega con el deslizamiento, desdeñando todo tipo de ruptura radical–. Lo que queremos destacar, siguiendo nuestra tesis, es el modo en que esa nivelación de planos –pantalla y realidad– señala el efecto realista del cine apuntado por Quiroga, tanto si el personaje sale efectivamente de la película como si no, porque la segunda opción pondría de manifiesto una impresión de realidad que solo el cine puede generar. Por tanto, observamos aquí la modernidad del cuento y la proyección de un fenómeno plenamente contemporáneo a Quiroga.

Valeria de los Ríos ha calificado «El espectro» como periféricamente moderno porque sitúa la historia en Buenos Aires, donde las películas que los amantes van a ver al cine poseen títulos distintos a los originales, lo que les genera confusión y les obliga a asistir a cada uno de los estrenos hasta dar con el film deseado: «De este modo, Quiroga introduce en su narrador la conciencia de vivir en una modernidad periférica» (2008, p. 317). Si bien es evidente que Quiroga es un escritor periférico que escribe desde la periferia sobre temas periféricos, nuestra propuesta busca advertir cierta paradoja en el hecho de que precisamente los elementos modernos que estamos señalando no poseen un estatus periférico porque apuntan a cuestiones vinculadas a una innovación general del siglo xx, el cine, cuyos efectos pueden ser entendidos por todo espectador de cine de su tiempo, independiente de su origen. Porque Quiroga no plantea problemáticas o cuestiones localistas; antes al contrario, el efecto realista y la pervivencia de la vida póstuma en el cine permiten una lectura «internacional», en términos de Locane, de estos textos.

«El vampiro», conocido como el antecedente de *La invención de Morel*, es, de los cuatro cuentos, el único que expresa explícitamente la aplicación de las innovaciones científicas al género fantástico mediante los diálogos que el narrador, el señor Grant, mantiene con el señor Rosales. Ambos son científicos pero el segundo es quien, como arquetipo de «inventor loco», quiere dar vida a la imagen de un personaje cinematográfico a través de los rayos N1, un descubrimiento científico divulgado en 1903 por Prosper-René Blondlot, invento que resultó ser una mera broma pero que Quiroga le atribuye, en el cuento, a Gustavo Le Bon. Según Amato, el relato se contrapone al *dictum* del aura benjaminiano ya que «sugiere [...] que la intervención de la tecnología cinematográfica sobre la representación visual multiplica el poder aurático de esta última por la vía de su carácter espectral» (2010, p. 77). Porque el resultado del experimento convertirá a la imagen de la actriz en una especie de vampiro, de ahí la sensación del narrador al conocer a la mujer en cuestión:

...la fuerte impresión que ya desde el primer instante había despertado en mí aquella silueta femenina, se trocó en tensión sobreaguda cuando pude distinguirla claramente. No era una mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer (1987, p. 160).

Historia de vampiros filtrada por la vía de la ciencia ficción: nuevo desplazamiento genérico quiroguiano. Pero la diferencia entre este cuento y los demás es que se perfila el arquetipo de inventor loco o delirante tanto a través de su propia voz como de las impresiones que provoca en el narrador. Cuando Rosales se presenta por primera vez a Grant para consultarle sobre los rayos N1, este último reflexiona:

Podría él ser un maniático, un perseguido y un fronterizo; pero lo que es indudable, es que poseía una gran fuerza de *voluntad*... Y para los seres que viven en la frontera del más allá racional, la *voluntad es el único sésamo* que puede abrirles las puertas de lo eternamente prohibido (1987, p. 159)⁵.

Lo que lo salva de su locura, según el narrador, es la voluntad. Esa percepción la confirma el propio Rosales cuando confiesa su intención de darle existencia a la imagen de la pantalla:

Al día siguiente jugué mi vida al arrancar de la película a nuestra invitada de esta noche... Y la salvé. Si se decide usted un día a corporizar la vida equívoca de la pantalla, tenga cuidado, señor Grant. [...] Suelte su imaginación, azúcela hasta el fondo. [...] *Esta es tarea de la voluntad*. [...] *En un arma de caza, la imaginación es el proyectil, y la voluntad es la mira* (1987, p. 162)⁶.

5. Cursiva nuestra.

6. Cursiva nuestra.

Y, hacia el final del relato, añade: «Usted alabó mi imaginación, no más aguda que la suya, y mi voluntad, que le es en cambio muy superior. Con esas dos fuerzas creé una criatura visible, que hemos perdido, y un espectro de huesos» (1987, p. 168). Ahora bien, ¿por qué la insistencia en que la voluntad sea el motor del impulso en sus inventos? ¿Qué añade a la historia esa obsesión del personaje por justificarse a través de la fuerza de voluntad? Es indudable que Rosales actúa movido por un irracionalismo hiperbólico desatado del enamoramiento de una imagen que lo lleva a la locura de asesinar a la actriz de carne y hueso para que su representación cobre vida. Otra vez, el tema de la idealización de la actriz de «Miss Dorothy Phillips, mi esposa». Pero Rosales se diferencia del enamorado de Miss Dorothy en su riqueza económica, pues vive en una casa de grandes dimensiones que incluye un laboratorio privado y servidumbre, lo que sugiere una situación holgada, mientras que el primero se resignaba a soñar con la imagen de la mujer deseada. Rosales sí tiene tiempo, medios y dinero para llevar a cabo cuantas ideas le surjan de la imaginación. Sin embargo, él insiste, lo que hace no es gracias al dinero sino a su fuerza de voluntad. Se observa aquí, de manera implícita, una crítica al irracionalismo y al egoísmo burgués que tiene su fuente en el pensamiento de Schopenhauer, para quien el individuo es la suma de voluntad (percepción propia) y representación (percepción ajena) (2009, p. 7), y defiende que el ser humano actúa por egoísmo porque solo se observa a sí mismo con la voluntad, mientras que los demás le son dados como representaciones suyas, «de ahí que su propio ser y su conservación se antepongan a todos los demás juntos» (Schopenhauer, p. 78). En el cuento de Quiroga, la actriz de carne y hueso, y su imagen son meras representaciones para Rosales, quien además parece no distinguir entre la figura del cine y la real cuando decide asesinar a la segunda. No afirmamos que Quiroga se basara de manera deliberada en dichos postulados, pero las reflexiones expuestas por el filósofo –cuyo influjo en el irracionalismo subjetivo del siglo xx es indiscutible– describen de manera muy adecuada el proceder y modo de pensar de Rosales, y explican que, incluso, se atreva a asesinar a alguien para obtener su representación –nótese la estrecha similitud con el personaje de Morel–. «El vampiro» es, por tanto, otro de los cuentos que no solo saca provecho del cine para actualizar historias de vampiros y explicar un fenómeno fantástico, sino que también constituye una crítica implícita a las diferencias de clase socioeconómica, sobre todo si se lee en diálogo con «Miss Dorothy Phillips, mi esposa».

Finalizamos nuestro recorrido con «El puritano» que, como explica Mayra Jiménez, se inicia y concluye en un mundo totalmente fantástico (1979, p. 93), donde los talleres del cinematógrafo adquieren un carácter heterotópico cuando, por la noche, queda desierto. Decimos «heterotópico» al ser un espacio que posee ciertas fuerzas discontinuas que provocan leyes lógicas autónomas (Toro Zambrano, 2017). Quiroga plantea que allí, debido a la fuerza de las cintas de proyección

cinematográficas, habitan los fantasmas de actores muertos en vida. Así lo explica el narrador-testigo del cuento:

La impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos. Estamos muertos, sin duda; pero nuestro anonadamiento no es total. [...]. Por el guardarropa en paz deambulamos a la luz de la luna, sin ansias, sin pasiones, ni recuerdos. [...] Nuestra existencia arranca de un golpe de obturador. [...]. El film y la proyección que nos han privado del sueño eterno nos cierran el mundo, fuera de la pantalla, a cualquier otro interés (2017, p. 779).

En esa suerte de limbo se hallan los fantasmas de los actores mientras no se proyecta ningún film. De esta manera, Quiroga ficcionaliza en el cuento ese efecto de vida póstuma que el cine puede provocar en el espectador al enfrentarlo a la imagen en movimiento de un ser querido ya muerto. De hecho, el propio narrador lo apunta de manera explícita: «Nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la tremenda situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre, tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron» (2017, p. 781). En ese comentario metaliterario, Quiroga muestra ser plenamente consciente de su modernidad narrativa y de cómo este texto plantea una situación tan contemporánea que aún no había sido llevada a la ficción. Es más, podríamos aventurar que el texto adquiere un matiz moderno debido precisamente a dicha reflexión metaliteraria porque, sin ella, estaríamos ante una historia de fantasmas, amor, suicidio y muerte típica, y el cine se reduciría a ser mero escenario de fondo. En otras palabras, lo más inquietante del cuento no son los espectros ni la idea de muerte, sino el impulsar al lector contemporáneo a cuestionarse, como espectador del cinematógrafo, las consecuencias de la vida póstuma a través de la proyección de imágenes en movimiento.

Por tanto, la diferencia entre el uso que Quiroga hiciera del cine y el empleo por parte de las vanguardias reside en que las segundas aplicaron a sus obras las técnicas que el cinematógrafo les ofrecía –por ejemplo, el fragmentarismo o la simultaneidad de imágenes–, y ello fue un gesto de ruptura e innovación de radical vanguardismo. No obstante, la modernidad de Quiroga no se halla en el empleo del cine como trasfondo temático (contenido) ni en la utilización de sus técnicas (forma), sino que se desprende de la adecuada proyección de las nuevas condiciones sociales que el cine permite a partir del siglo xx y su incidencia en la realidad. El escritor renueva lo fantástico porque no lo limita a la mera evasión decimonónica del género, sino que lo actualiza en el nuevo siglo de la velocidad y la técnica, adaptándose magistralmente a la modernidad del xx.

Conclusiones

Hemos iniciado nuestro estudio aludiendo a la imagen de Horacio Quiroga como autor de textos regionalistas y como antecedente de la novela de la selva y/o indigenista. Retomamos, además, la observación de Jitrik acerca del injusto espacio de Quiroga en el polisistema literario y de las insistentes críticas autobiográficas sobre su obra. Nuestra propuesta parte de su sugerencia al intentar definir la modernidad de Quiroga con el fin último de reivindicar una posición más céntrica dentro del canon literario occidental, tomando como ejemplo sus cuentos cinematográficos, y siguiendo la hipótesis de Locane de que, antes del Boom, la internacionalización de la literatura hispanoamericana debe medirse desde un ángulo distinto al fenómeno de *marketing* de aquel.

Debido a que estos relatos fueron escritos y publicados en la década del veinte –años de vanguardia– y que algunos críticos sugirieron el posible matiz vanguardista de los mismos, hemos querido revisar su ubicación en el campo literario para negar todo tipo de vinculación de Quiroga a la vanguardia, ya sea por cuestiones extraliterarias o por cuestiones estilísticas de los textos escogidos. Finalmente, nos adentramos en el análisis de los cuentos, en concreto, en su modernidad, justificada no por la ruptura con la tradición anterior –lo que lo aleja de la vanguardia–, ni por las técnicas formales, ni por el empleo del cine como temática. Nuestra tesis es que la modernidad de Quiroga se observa en que supo analizar los avances tecnológicos contemporáneos y sus consecuencias en la sociedad. El escritor profundizó, de esta manera, en el progreso y el desarrollo mediante la ficcionalización del presente. Salvando las obvias distancias que alejan a Quiroga de Cervantes –ante todo, su ubicación periférica en el canon– queremos señalar que el uruguayo llevó a cabo una operación similar al español, pero reemplazando la imprenta por el cine. En los cuentos aludidos, Quiroga proyecta las nuevas condiciones de producción técnica del siglo xx a partir del cine, algo que la vanguardia no llevó a cabo a pesar de su aprovechamiento del mismo. El escritor puso de manifiesto, a través de lo fantástico, el modo en que el cine incide en la realidad, es decir, en sus efectos realistas y en las consecuencias perturbadoras que conlleva la novedad de mantener «viva» la imagen de una persona muerta. Y se debería aventurar, como conclusión final, que precisamente el haberse alejado de la fragmentariedad experimental de las vanguardias, un gesto que en principio parece ser antimoderno, evitó o no facilitaría que sus cuentos sobre cine destacaran en una década donde dicha técnica era la dominante a la hora de acercar la literatura al cine.

Referencia bibliográfica

- ABREU, C. (2014). Horacio Quiroga, a Writer on the Limits. *A Contracorriente*, 11 (2), 302-322.
- ACEREDA, A. (2001). Del criollismo a la urgencia existencial. Fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga. *Castilla. Estudios de literatura*, 26, 7-18.
- AÍNSA, F. (1977). *Tiempo reconquistado. Siete ensayos sobre literatura uruguaya*. Géminis.
- ALAZRAKI, J. (1996). Relectura de Horacio Quiroga. *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales* (pp. 64-79). Biblioteca Ayacucho.
- AMATO, M. (2010). El arte de la naturalidad: el cine y sus espectros en la literatura de Quiroga. *Cuadernos Lírico*, 5, 75-93. <https://doi.org/10.4000/lirico.396>
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- CARDONA, A. (2005). El fenómeno editorial *Caras y Caretas* y el papel del escritor en sus páginas: Horacio Quiroga y S. Frago. *Questión*, 1 (48), 78-92.
- CLARASÓ, M. (1976). *A study of the use of colour terms in the six major collections of short stories by Horacio Quiroga*. University of St. Andrews. Dissertations Publishing.
- CLARASÓ, M. (1979). Horacio Quiroga y el cine. *Revista Iberoamericana*, XLV (108-109), 613-623. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1979.3402>
- DARNTON, R. (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. FCE.
- DÁMASO MARTÍNEZ, C. (1993). Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos. En N. B. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1293-1304). ALLCA XX.
- DEL GIZZO, L. (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Aluvión.
- EZQUERRO, M. (1993). Los temas y la escritura quiroguianos. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1379-1414). ALLCA XX.
- FLEMING, L. (1995). Horacio Quiroga y la crítica. Un siglo de gozos y de sombras (1895-1995). *Cuadernos hispanoamericanos*, 537, 103-108.
- GALLEGO, A. (2019). *Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Iberoamericana.
- GÁRATE, M. (2008) Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (22), 1-13. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2008.5296>
- GARCÍA, G. (2006). Horacio Quiroga, escritor de vanguardia. *Anclajes*, 10, 113-126.
- GRECO, M. (2018). *El periódico Martín Fierro*. EUDEBA.
- HAFSTER, L. E. (2021). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj97rlz8TvAhVTsAKHdx1CBsQFjAGegQIC-BAD&url=https%3A%2F%2Fcore.ac.uk%2Fdownload%2Fpdf%2F296356245.pdf&usq=AOvVaw3sSfeHsp9Qlp_Q7bm260I9.
- JIMÉNEZ, M. (1979). La irrealidad en la cuentística de Quiroga. *Letras*, 2 (2), 77-94.
- JITRIK, N. (1959). *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Ediciones Culturales Argentinas.
- LAFFORGUE, J. (1993). Actualidad de Quiroga. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. XXXV-XLV). ALLCA XX.

- LEANTE, C. (1982). Horacio Quiroga: el juicio del futuro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 383, 367-380.
- LEDESMA, J. (2009). Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo. En Noé Jitrik (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina VII. Rupturas* (pp. 167-197). Emecé.
- LOCANE, J. J. (2020). Literatura comunista mundial: Jorge Amado en la República Democrática Alemana y China. En G. Guerrero, B. Loy and C. Müller (Eds.) *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age* (pp. 191-208). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-013>
- LOUYER DAVO, A. (2003). Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga. Una geopoética de lo fantástico. *Brumal*, 1 (1), 37-56.
- PIGLIA, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca.
- PUCCINI, D. (1993). Horacio Quiroga y la ciencia. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1340-1359). ALLCA XX.
- QUIROGA, H. (1981). *Cuentos*. Biblioteca Ayacucho.
- QUIROGA, H. (1987). *Más cuentos (cuentos de la selva)*. Porrúa.
- QUIROGA, H. (1997). *Arte y lenguaje del cine*. Losada.
- QUIROGA, H. (2017). *Cuentos completos de Horacio Quiroga*. Seix Barral.
- RÍOS, V. de los (2008). Reproducción, muerte y espectralidad en Horacio Quiroga. *Revista de estudios hispánicos*, 42 (2), 301-327.
- ROCCA, P. (1994). Horacio Quiroga en la bolsa de valores (periodismo y literatura, público y mercado). *Revista de estudios hispánicos*, 21, 119-134.
- ROCCA, P. (2003). Horacio Quiroga ante la pantalla. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 27-36.
- ROCCA, P. (2009). Una escritura de fronteras múltiples. *Dossier*, 3 (14), 34-38.
- RODRÍGUEZ, I. (2010). La fotografía y el cine como motivo fantástico en tres escritores latinoamericanos. Rubén Darío, Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares. *Nuevos caminos del hispanismo*. Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ, E. (1950). *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*. Ediciones Asir.
- RODRÍGUEZ, E. (1978). *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ROESLER, B. A. (2015). *Horacio Quiroga y sus cuentos sobre cine. Una mirada conflictiva con la vanguardia de la década del 20*. Editorial Académica Española.
- ROMANO, E. (1994). Horacio Quiroga, ¿primer escritor rioplatense de vanguardia? *Cuadernos hispanoamericanos*, 529/530, 21-32.
- SAÍTTA, S. (2020). El martinfierrismo como campo gravitacional. *Orbis Tertius*, XXIV (30). <https://doi.org/10.24215/18517811e129>
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- SARLO, B. (1993). Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.). *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1274-129). ALLCA XX.
- SARLO, B. (1997). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión.
- SALAS, H. (1992). Estudio preliminar. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar* (pp. 8-15). Fondo Nacional de las Artes.
- SCHOPENHAUER, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Trotta.

- SPERATTI-PIÑERO, E. S. (1988). Horacio Quiroga, precursor de la relación cine-literatura en la América Hispánica. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (2), 1239-1250. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v36i2.723>
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora.
- TORO, M. C. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de filosofía*, 21 (3), 19-41. <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707>
- UTRERA, L. (2010). Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos «El retrato» y «La cámara oscura». *Iberoamericana*, X (39), 125-138.

Citación bibliográfica: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Daniuska. «Cargar la piedra de Sísifo. Los trabajos del/la testigo en tres momentos testimoniales (Nona Fernández, Georges Didi-Huberman e Ibéyise Pacheco)». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 41-56, <https://doi.org/10.14198/AMESN.23393>

Cargar la piedra de Sísifo. Los trabajos del/la testigo en tres momentos testimoniales (Nona Fernández, Georges Didi-Huberman e Ibéyise Pacheco)

Bearing the Sisyphus' boulder. The works of the witness in three testimonial moments (Nona Fernández, Georges Didi-Huberman e Ibéyise Pacheco)

DANIUSKA GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Universidad de Playa Ancha, Chile
Grupo Internacional de Investigación de la Violencia UPLA

daniuska.gonzalez@upla.cl

 <https://orcid.org/0000-0003-3863-6314>

Fecha de recepción: 14/09/2022

Fecha de aprobación: 22/10/2022

Resumen

A partir de las aproximaciones al/la testigo que Shoshana Felman realizó en su volumen *Testimonio. Crisis del testigo en literatura, psicoanálisis e historia*, en el presente artículo se abordarán tres momentos testimoniales vinculados mediante la elaboración de esta subjetividad que relata para enriquecer o descubrir nuevos elementos sobre acontecimientos de violencia. El primero dentro de la novela *La dimensión desconocida* (2016) de la escritora chilena Nona Fernández; el segundo, en su totalidad, el libro *Cortezas* (2011) del filósofo francés Georges Didi-Huberman; y, por último, un capítulo en la investigación periodística, *Sangre en el diván. El extraordinario caso del Dr. Chirinos* (2010) de la periodista venezolana Ibéyise Pacheco. Lo anterior con el propósito de problematizar cómo tres formatos

© 2023 Daniuska González González



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

discursivos diferentes se apropian de esta tipología y producen nuevas miradas desde donde leerlas: una testigo ficticia, un testigo emancipado y un testigo catalizador. Como soporte metodológico se utilizaron autores como Nora Strejilevich, Luis Ignacio García, Pilar Calveiro, Jaime Peris Blanes, Giorgio Agamben y los mencionados Shoshana Felman y Georges Didi-Huberman, este último con dos textos teóricos. Entre las proyecciones desgajadas de este artículo cabría preguntarse si el/la testigo, tradicionalmente una figura creíble y fructífera por el relato que levanta, muchas veces de primera mano y/o con información relevante para saber más sobre un evento, pudiera convertirse en una subjetividad incómoda y desestabilizadora.

Palabras clave: Testigo; testimonio; violencia; literatura contemporánea

Abstract

From the approaches to the witness that Shoshana Felman made in her volume *Testimonio. The witness crisis in literature, psychoanalysis and history*, in this article three testimonial moments will be approached linked through the elaboration of this subjectivity, that narrates to enrich or discover new elements about events of violence. The first within the novel *La dimensión desconocida* (2016) by the Chilean writer Nona Fernández; the second, in its entirety, the book *Cortezas* (2011) by the French philosopher Georges Didi-Huberman; a chapter in the journalistic investigation, *Sangre en el diván. El extraordinario caso del Dr. Chirinos* (2010) by the Venezuelan journalist Ibéyise Pacheco. The above with the purpose of problematizing how three different discursive formats appropriate this typology and produce new views from where to read them: a fictitious witness, an emancipated witness, and a witness catalyst. The authors used as methodological support were Nora Strejilevich, Luis Ignacio García, Pilar Calveiro, Jaime Peris Blanes, Giorgio Agamben and the aforementioned Shoshana Felman and Georges Didi-Huberman, the latter with two theoretical texts. Among the projections emerged from this article, it might wonder if the witness, traditionally a credible and fruitful figure because of the testimony that raises, many times at first-hand and / or with relevant information to know more about an event, it could become an uncomfortable and destabilizing subjectivity.

Keywords: Witness; testimony; violence; contemporary literature

Financiación: Proyecto Fondecyt 1190233 «Los nudos de la memoria. El testimonio chileno y venezolano contemporáneo», Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (Chile). Además, este artículo se integra al Grupo Interdisciplinario de Investigación Avanzada (GIIA) UPLAviolencia.

«El testigo, el humilde testigo puede por sí solo,
por medio del juego de la verdad que vio y enuncia,
derrotar a los más poderosos»

Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*

Disposiciones del testigo¹ en el testimonio. Preámbulo

«El pasado, para decirlo de algún modo, se hace presente» (2005, p. 10), esta cita de Beatriz Sarlo permite acercarse al relato de Georges Didi-Huberman mientras recorría el complejo concentracionario de Auschwitz-Birkenau: «Caminé entre los abedules de Birkenau durante un bello día de junio. [...]. ¿Qué consecuencia de esa luz para mi ojo que buscaba?» (2014, p. 14). Con este caminar contaminado por interrogantes, el filósofo se convierte en un testigo actual del acontecimiento pasado mientras lo disecciona críticamente, y así, como Shoshana Felman acotó, «[t]iende puentes, habla por sobre el colapso de los puentes y aun, narra al mismo tiempo el proceso y el hecho del colapso» (2019, p. 215), pues se trata de un abordaje lúcido y ético² a la Shoah, sus testimonios y su residualidad en el presente, no exenta de tensión. Como todo el libro, que se mantiene entre el tono reflexivo y el inquisitivo, esta cita posibilita la entrada al centro de interés del presente artículo: la categoría de testigo, que se manejará a partir de tres figuraciones: la testigo ficción, el testigo emancipado y el testigo catalizador, además, insertadas en textos o fragmentos testimoniales.

El corpus lo conforman la novela *La dimensión desconocida* (2016) de la escritora chilena Nona Fernández; un volumen breve del filósofo Georges Didi-Huberman titulado *Cortezas* (2014), que se encabalga entre los espacios testimonial y teórico; y, por último, una investigación periodística: *Sangre en el diván. El extraordinario caso del Dr. Chirinos* de la periodista y narradora venezolana Ibéyise Pacheco. Esta selección no responde a un capricho comparatístico de lectura. Después de una segunda revisión del volumen teórico de Felman, se visualizaron, como signos de partida para el análisis posterior, algunos nexos entre «marcos de referencia»³ y operaciones textuales que confluían en el/la testigo, y, a partir de esta figura, se pensó

1. Si bien hubiera resultado un cruce de discusión válido, se deja claro que no se revisará el lugar de los victimarios, como son los casos de Andrés Valenzuela Morales en el libro de Fernández y el de Edmundo Chirinos en el texto de Pacheco.

2. No está de más recordar la ética de acuerdo a las nociones de Theodor Adorno (*Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, 1951) y Emmanuel Lévinas (*Ética e infinito*, 1991) en el sentido puntual de preocupación y responsabilidad genuinas por el/la otro/a.

3. En la novela de Fernández como en el libro de Pacheco se muestran casos de femicidio, sin embargo, no se trabajarán directamente debido a que el interés recaerá en la figura del/la testigo. No obstante, para un trabajo posterior, se reconoce la viabilidad de un nexo con el texto *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009) de Judith Butler en cuanto a la víctima, el/la testigo y el privilegio de alguno/as de poner el trauma en relato.

entramarla no solo en un cruce con las contingencias históricas, sino también con la expansión de los límites tradicionales del testimonio, en el sentido de valorarlo como un dispositivo que escapa de la formalidad de categorías –esta o aquella– para aceptar la mezcla de géneros y estéticas. Lo anterior lo empuja hacia formatos con elementos facticios, en los cuales el contenido se apropia de personajes y del clímax como en el discurso narrativo (*La dimensión desconocida*); con técnicas periodísticas al interior del discurso literario (*Sangre en el diván*) o con el encabalgamiento de disciplinas como la literatura y la filosofía (*Cortezas*). Por estas razones, entonces, la selección de una novela, un volumen híbrido entre el testimonio literario y la filosofía, y una investigación periodística⁴.

En este punto, cabe la pregunta directa sobre el/la testigo, condición que se ha trabajado exhaustivamente en artículos académicos, críticas y libros, algunos canónicos⁵, y repensarla puede devenir un ejercicio no exento de repetición al convertirse en un tema recurrente no solo para la literatura sino también para otras disciplinas como la sociología y las ciencias de la comunicación.

Como se adelantó, el/la testigo se integrará a un corpus con testimonios que remiten a contextos diferentes: la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990); el nazismo y el mecanismo concentracionario que originó a mediados del siglo xx, con el campo de concentración como epítome de la práctica de poder; y la situación

4. Acerca del Estado del Arte se puntualiza que la novela de Fernández se ha trabajado, sobre todo, desde los registros del cuerpo, la memoria y la violencia política, como en estos tres artículos: «Iluminar con la letra la temible oscuridad’. Estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández» (2020) de Irene Aliaga, «Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández» (2020) de Luna Carrasquer; e «Imagen fotográfica, residuo y fragmentación para una narrativa de la violencia política en *Mapocho* y *La dimensión desconocida* de Nona Fernández» (2021) de Cecilia Olivares Koyck. Por su parte, el libro *Cortezas* tiene la particularidad de utilizarse como soporte teórico, sin embargo, pese a no encontrarse un análisis sobre este, se señalan los artículos «Narrativas plásticas de la memoria en el espacio-tiempo posdictadura» (2015) de Natalia Taccetta; e «Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de *Shoah* a *El hijo de Saúl*» (2018) de Ilana Feldman. Sobre la obra de Pacheco se encuentran entrevistas, reseñas de sus libros y críticas periodísticas, así como el artículo de investigación de la autora del presente texto «Corriendo las vallas alrededor del testimonio: reescrituras del género a partir del pacto facticio y la voz medial del periodista/narrador» (2020), en el que, a partir del género testimonial, compara su libro *El grito ignorado* (2012) con dos volúmenes chilenos y otro venezolano.

5. El mapa bibliográfico sobre el/la testigo destaca por su extensión, por este motivo, solo con el objetivo de señalar el conocimiento y el manejo de esta categoría, se apuntarán algunos de los títulos más conocidos y/o actualizados que se revisaron: *La verdad y las formas jurídicas* (1978) de Michel Foucault, «*El testigo y el testimonio*» (1999) de Hugo Rocha Degreef, *Writing History. Writing Trauma* (2001) de Dominick LaCrapa, *El roble de Goethe en Buchenwald. Glosas en torno a un texto de Joseph Roth* (2015) de José Luis Gómez Toré, «Amar al testigo en-posible. *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz» (2017) de Laura Scarabelli y el Dossier Chile «A la sombra de la catástrofe. Nuevas miradas sobre el testimonio chileno» (2019), coordinado por el investigador José Santos Herceg.

política convulsa del periodo chavista en Venezuela, que se inició en 1999 con la llegada de Hugo Chávez Frías y que se mantiene hasta la actualidad en el gobierno de Nicolás Maduro Moros —en el caso del libro un evento puntual de violencia de género a través de un psicópata social—. Tres momentos espaciados en el tiempo y en la geografía, pero que autorizan el acercamiento a las nociones de testigo ficticio, testigo emancipado y testigo catalizador.

Ahora bien, sintetizando las múltiples miradas sobre esta figura, la aproximación más superficial define a un/una sujeto que presencia un acontecimiento y que, posteriormente, puede dar fe acerca de este, como sucedió con el escritor español Jorge Semprún, poseedor de «la vocación de la memoria, [que] no puede no recordar» (Agamben, 2014, p. 26). El/la testigo observa y arma un relato (coloquial, literario, periodístico o visual, entre muchos otros registros), que estará atravesado por su subjetividad, pero que, no obstante, deja constancia del evento en el cual se involucró. Sin embargo, en *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben lo reconsiderará al profundizar en la historia de Primo Levi, cuando enfatiza una figura que no puede hacerlo debido a su clausura, el «musulmán», que, para este autor, encarna «lo intestimoniable» (p. 41). Sobre esta última narran los terceros, entre ellos Levi y Elie Wiesel.

Por otra parte, aunque el volumen está dedicado al espacio específico de los campos de concentración, en una genealogía que abarcó desde el nazismo hasta el Cono Sur y la última dictadura cívico-militar chilena, interesa hacerse cargo del planteamiento de Jaume Peris Blanes (2005) con respecto a la *posición enunciativa dell/la testigo*, a la fijación ética de su discurso que establece límites y, a la vez, revelaciones sobre su propia condición. El/la testigo funda un punto de vista crítico desde el cual se puede «construir un espacio común desde el que pensar históricamente la represión y sus efectos» (p. 19) y esto lleva, precisamente, al título del libro: la voz que, al mismo tiempo de su existencia, da cuenta de su imposibilidad de enunciación, pero que *está* atenta, sea a través de un grito, un susurro o una palabra/retrato.

En esta dirección, para la politóloga sobreviviente de los campos concentracionarios argentinos Pilar Calveiro (2002), cuando el/la testigo testimonia hace prevalecer una «verdad [...] cruel y molesta, sin embargo [es] lo único que permitiría simbolizar lo sucedido» (p. 257). Esto se entroniza con la idea de Felman acerca de la *asunción de un compromiso*, como si él/ella cargara una piedra gigante, en una labor digna de Sísifo, en tanto responsabilidad que pesa sobre sus hombros y que se fragua en el relato para los/as otros/as: «La narración del testigo está a la vez comprometida en una apelación y atada a un juramento. Atestiguar así no es meramente narrar sino comprometerse» (2019, p. 220). Como se apreciará en el examen del corpus, a medida que cuenta, el/la testigo posicionará una verdad, a veces «cruel y molesta», que llegará a una comunidad y trascenderá lo personal, su intención primaria.

Este/a testigo se encargará de rellenar algunos vacíos y aplacará los huecos de sentido alrededor del evento. Su acción resultará un reto, de ahí su búsqueda de «nuevas impresiones de lo que significa *no saber*» (Felman, 2019, p. 283), para lo cual se apropiará de múltiples estrategias, por ejemplo, cuando penetra en el testimonio con el afán de tensionarlo (*Sangre en el diván*); al describir fotografías publicadas en un periódico de la época del suceso para insertarse en ellas como una observadora en primera fila (*La dimensión desconocida*); o al erigirse en un crítico radical cuando presencia cómo la residualidad del pasado se exhibe como mercancía en el presente (*Cortezas*).

Por último, en diálogo con lo anterior, Nora Strejilevich (2019) plantea que el/la testigo siempre cuenta y que esta facultad lo/a definirá. Ante la ausencia de los/as protagonistas o desde un estatuto que le otorga esta cualidad, el/la testigo *dice*, se aferra a su palabra, no tanto como tabla de salvación frente al trauma, sino como un modo de vincularse con otros/as sujetos que lo/la escucharán/leerán. «El testigo cuenta —en el doble sentido de relatar y de importarle a otro— [...]. El testigo cuenta porque su memoria res-guarda» (p. 25). De esta manera, coincidiendo con Felman y Calveiro, el relato tiende puentes de palabras que vinculan dos orillas: una con la voz del/la testigo, otra con la escucha del/la receptor/a.

En el texto de Strejilevich se puede leer una frase que resume el gesto esencial del/la testigo: la confianza se instala a través de su «versátil palabra» (2019, p. 19). Este adjetivo, *versátil*, enriquece el matiz y recupera aquello que pudo escaparse o silenciarse en los primeros momentos del acontecimiento. Además, el/la testigo puede realizar el ejercicio de su narrativa tantas veces como recuerde y, de esta manera, generar nuevas interpretaciones o entresijos que no aparecían en la historia original.

Una testigo ficticia en *La dimensión desconocida*

Esta novela particulariza una tipología dentro del testimonio: la de una testigo ficticia, que se construye en el presente pero que se ubica presencialmente en el pasado para mirar, en primera fila, el acontecimiento proveniente de la violencia política. Operación que introduce un giro de subjetividad claro, una reparación de identidades dañadas (Sarlo, 2005), pues, ¿cómo ejercer de testigo en un hecho agotado, ya dirimido? Si como apuntó Agamben en una primera instancia de acercamiento a Levi, el/la testigo «hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él» (2014, p. 15), habría que interrogarse sobre la complejidad de esta testigo.

La novela se inicia con un testigo tradicional, central para la trama: Andrés Valenzuela Morales representa al sujeto que dialoga con la cita anterior de Agamben: trabajó como torturador en las casas clandestinas de la Dirección Nacional de

Inteligencia (DINA), luego CNI, esparcidas por todo Chile, especialmente en Santiago, durante la dictadura cívico-militar pinochetista, y decidió testimoniar, decir «Yo torturé», y revelarse como el ojo de confirmación del horror con datos sobre prisioneros/as, luego desaparecidos/as.

Al profundizar en el objetivo de este artículo, puede notarse cómo la autora realizó un giro ficcional con la palabra de Valenzuela Morales, los recortes de prensa, el reportaje de la revista *Cauce* –publicación que acogió el testimonio del torturador por primera vez, en 1984– y las historias de algunas víctimas o familiares y, con todo este entramado, se insertó como testigo «en un proceso o un litigio entre dos contendientes» (Fernández, 2016, p. 15), como una presencia en el lugar exacto del suceso y con la solvencia de saber y escudriñar en los detalles, algunos «cruels y molestos» (Calveiro, 2002).

Una testigo abierta a *imaginar-se* en dos lapsos de represión en 1983, las matanzas de las calles Janequeo 5707 y Fuenteovejuna 1330 en la capital santiaguina, sucesos con los que «[h]ay que *contar* [...] para que no se nos olvide de qué estamos hablando» (2019, p. 26) éticamente, como Strejilevich enfatiza en su texto, y, por todo esto, ella es capaz de atestiguar con una certeza más allá de la limitante cronológica. Al respecto, como ejemplo, el operativo de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) contra Sergio Peña, Lucía Vergara y Arturo Villavela, militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), que ocurrió el 7 de septiembre en la calle Fuenteovejuna y que culminó con el aniquilamiento de los tres miristas. Tiempo después, 33 años aproximadamente, surgió una testigo, la autora –entrada evidente del elemento autobiográfico–, que se ubicó en medio de la redada y la describió con la mirada testimonial, como una espectadora presente que puede relatar el suceso de aquella tarde, desde el sonido de las ráfagas de la ametralladora punto treinta hasta el de las ramas de los árboles frente a la casa.

Con este ejercicio, Fernández ha cruzado el *umbral* para recobrar una verdad histórica (Felman, 2019, p. 255) y da una fuerza de prueba cuando observa a la joven Lucía Vergara mientras escribe una carta a su hija previo al asalto militar y a su muerte –utiliza literalmente el tiempo verbal presente: «Veo a Lucía» (Fernández, 2016, p. 141)– y se siente con capacidad suficiente para «hacer hablar a los muros» (p. 141) y «visualizar los detalles no mencionados» (p. 141) después de tantos años. Ha retrocedido a esa época y aunque reconoce la valía de la imaginación, su palabra certifica el hecho y lo completa, y, de esta manera, deja de ser un relato trunco a partir de historias ocultadas o susurradas, pues ahora, como testigo, ella se asemeja al hombre anónimo del Sonderkommando que tomó las fotografías en Auschwitz-Birkenau. Pensando con Peris Blanes, ha tratado de suturar los desgarros y las lagunas figurativas que el acto de testimoniar puede contener.

Esta testigo se posiciona y ocupa no solo el lugar de quien no puede testimoniar, los tres miristas asesinados –tanto para Levi como para Agamben, la ausencia de

un/a testigo sobreviviente constituía un nudo problemático, por eso el énfasis en la figura del «musulmán»— sino también se mete en la escena, como si la hubiera vivido, y la narrara desde su experiencia. Detenida frente a la casa número 1330 de la calle Fuenteovejuna, comienza a contar lo sucedido con el cuerpo de Lucía, pero saca ventaja del registro ficticio al añadir elementos que solo conocería alguien del futuro, con lo cual enriquece su testimonio por encima de una posible testigo literal del pasado: puede «verla en medio de la noche, [...]. Su cuerpo acribillado está desnudo, sólo lleva calzones. [...] aún no logro entender por qué tenían que desvestirla para esa burda exhibición» (Fernández, 2016, p. 142).

La cita anterior introduce una nueva potestad, aquella de la testigo que, desde su presente, vuelve al acontecimiento pretérito y lo instala como la primera vez mas con nueva información, una suerte de *trompe l'œil*, de operación engañosa pero fructífera para la historia. Sin embargo, se revela una arista no menor: la testigo ficticia se hace preguntas que, no obstante hallarse frente al incidente, la hacen percatarse de la incompletud que significa testimoniar. Como Felman precisó, cruzó el umbral, pero reconoce la «imposibilidad de atestiguar desde dentro de la verdad de ese adentro» (2019, p. 255) y, a pesar de mirar, oler o palpar, debe aceptar que desconoce quién despojó a la víctima de sus joyas, tampoco sabe sobre las «palabras [...] que dijeron al desvestirla» (Fernández, 2016, p. 142).

Esta escena constituye uno de los momentos más álgidos de la testigo dada la incrustación de un *devenir de la incapacidad*, como si, metafóricamente, la piedra que cargara —la responsabilidad de testimoniar— corriera de vuelta, colina abajo. Frustrada, comprende que su testimonio no resulta completo y que han quedado cuadros sin rellenar, la *laguna*, según Agamben y Peris Blanes, lo incomunicable para Felman.

En el lugar exacto de la matanza, frente al cuerpo desnudo expuesto como un trofeo sobre la acera, la testigo necesita interrogarse por los accesorios de la víctima como parte de un gesto que inquiere por un cierre y que se compromete afectivamente con este proceso: «¿Quién le robó el reloj? ¿O los aros? ¿O la cadena que quizá colgaba del cuello?» (Fernández, 2016, p. 142), incógnitas que refieren un antes en vida. Esto, por una parte, ya que, por otra, como complemento, tiene la fotografía de Lucía⁶ abatida, una imagen de la época, que fusiona el pasado con el presente al retomarla para complementar su testimonio. Es una puesta en escena descarnada, un montaje didi-hubermaniano: mirar más allá del hecho contingente

6. En realidad, son dos fotografías, pero Fernández solo hace referencia a una. En la segunda, se distingue el cadáver y a su alrededor los individuos de la CNI que participaron en el operativo, además de periodistas y carabineros. En: http://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/V/Vergara_valenzuela_lucia.pdf. http://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/V/Vergara_valenzuela_lucia.pdf

para involucrar emociones y contextos y, sobre todo, obligar a asumir una posición ética, lo que hace la testigo al crear el *punctum* que interpela y sobrecoge.

En la novela se percibe un antes y un después a partir de esta imagen: la testigo ficticia se cuela en el acontecimiento y testimonia en primera persona, sin sujeciones y ajena al miedo del tiempo en dictadura. Desde esta postura enunciativa/visual, ella se corporiza dentro de la fotografía y puede ver a Valenzuela Morales cuando carga el cadáver de Lucía hacia la acera, «esperando una sábana que por fin la cubra» (Fernández, 2016, p. 143). Como si fuera una persona más entre el grupo de observadore/as, atrapada en el encuadre de la toma fotográfica de la CNI o de un periódico cualquiera, cerca de esos hombres que fuman tranquilamente mientras presumen el cuerpo femenino violentado en la gestualidad horrrística.

El testigo emancipado. Cuando Didi-Huberman recorrió Auschwitz-Birkenau

Con la pregunta «¿Qué fui a hacer a Birkenau? [...] Todo eso en un estado de ánimo flotante pero estremecido, más desafectado de lo que hubiera pensado en un principio aunque absolutamente reclamado por la violencia del lugar» (Didi-Huberman, 2014, p. 67), el testimonio se convierte «en todos los sentidos de la palabra, en una actividad crítica» (Felman, 2019, p. 222). Esta idea está contenida en *Cortezas*, un texto testimonial que fusiona teoría con sensaciones y que potencia un sujeto interrogador del presente, periodo que le provoca preguntas y angustias en el lugar de una catástrofe pasada, exhibiendo, en este caso, el estatuto de testigo emancipado.

A partir del acercamiento del investigador Luis Ignacio García a un segmento de la obra de Didi-Huberman, surge la propuesta de observarlo a partir de su labor crítica (también teórica, importante acotarlo), que es, al mismo tiempo, «rehabilita[dora] de la imaginación» (García, 2017, p. 110) y que se separa de la mirada fundante desde el mesianismo del mal, lo que él denomina «un apocalipsis siempre inminente y una salvación siempre trascendente» (p. 111), expandido sobre numerosos análisis sobre los campos de concentración y el trauma del sobreviviente.

De esta forma, este testigo, «disidente por definición» (2019, p. 195) —hay que recordarlo con Felman cuando se refiere a la tensión entre saber y desconocer de esta figura en la novela *La caída* de Albert Camus— se involucra en el recorrido por Auschwitz-Birkenau, testimonia sobre la residualidad y levanta una «arqueología de la historia» (Calveiro, 2002, p. 263) a partir de su contemplación que deviene examen inquisitivo, como él había anunciado en *Supervivencia de las luciérnagas*: una búsqueda de «pequeños ‘resplandores de verdad’» (2012, p. 61).

Para él, la visita al lugar concentracionario funda una visualidad crítica a partir de la singularidad del sitio mas lo proyecta como un sujeto que, al trenzar imágenes con palabras —precisamente *Cortezas* se trata de esto—, vincula el pasado con el presente, su individualidad con lo comunitario, y la fotografía, disparo «fugaz como luciérnaga» (Didi-Huberman, 2012, p. 61), con una visión que anula el componente

apocalíptico para centrarse en *otro* modo de enunciar la catástrofe: como supervivencia latente, éticamente reflexiva e invocadora de interrogantes: «tomé algunas fotografías al azar [...] [con ellas hice] la experiencia de pensarla[s]» (2014, pp. 65-68). Volviendo a García, el testigo transforma su recorrido en un espacio de discusión, un emplazamiento para *recomenzar* a verlo desde otras ópticas, entre estas su inserción en una lógica mercantil como productor de objetos de consumo (libros, almanaques, postales, etc.).

Este testigo emancipado aprovecha para hurgar en aquellos objetos que vuelven su trayecto menos árido, como un ave, una corteza de abedul, una franja o una astilla, los cuales lo ayudan a soportar la crudeza del sitio, pero, al mismo tiempo, actúan como disparadores de memorias, tanto individuales como colectivas. Su teorización, ya adelantada en *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (2003), se combina ahora con un paisaje táctil, visual y sonoro pero siempre generador de desvelos, el cual permite esa *otra* visión, «susceptible de ser [...] alcanzada, escarificada, cortada, separada» (Didi-Huberman, 2014, p. 68). En su camino, (se) pregunta sobre espacialidades y texturas, pero no se queda en la interrogante simple, sino que pretende, a través de la cámara fotográfica, desencadenar un *punctum* «sobre sus propios actos de mirada» (p. 27), un giro subjetivo, para una comunidad de receptores/as ávidos/as y comprometidos/as. Por esta razón, su tránsito se hace con retazos, balbuceos y algunas veces silencios, y, más tarde, la acomodará en este libro como si fuera una *corteza*, «materia para la escritura» (p. 68), para la grafía de su testimonio.

Testigo atento a numerosas señales, reflexiona a partir de una postura crítica sobre este presente que contiene el pasado catastrófico, como se aprecia cuando compara Auschwitz con Birkenau; para él, el primero convertido en un museo, un «lugar ficticio» (Didi Huberman, 2014, p. 25), mientras que el segundo todavía puede escudriñarse como sitio arqueológico: «Birkenau es, definitivamente, otra cosa. [...]. Auschwitz tiende hoy hacia el museo, mientras Birkenau no es mucho más que un sitio arqueológico. Eso es, por lo menos, lo que parece cuando miramos lo que queda para ver, allí donde casi todo ha sido destruido» (p. 27), y con base en esta última idea desarrolla el texto.

Un momento decisivo para este testigo emancipado aparece cuando, «ignorando el cartel de prohibición» (2014, p. 51), se adentra en las ruinas del crematorio V, implosionado por los nazis en noviembre de 1944 ante el temor por el avance del Ejército Rojo. Esto origina un cruce de imágenes entre tres intervalos: el primero cuando existía el edificio, descrito por el propio autor en un capítulo de *Imágenes pese a todo*: una estructura de concreto, herméticamente sellada y con altas chimeneas. El segundo, al integrar un elemento no menor: la prohibición de acercamiento. Los vestigios después de su destrucción están apartados del contacto humano y, debido

a esto, son restos doblemente significados, tanto en el distanciamiento del presente como en el significante violento del pasado.

Por último, el tercer intervalo impulsa la sensibilidad, pues el testigo (se)imagina mediante la aproximación afectiva, un poner-se y, a la vez, pensar-se en el lugar otro: el del arriesgado miembro del *Sonderkommando* que enfocó la lente y dejó cuatro constancias del emplazamiento arrasado para el futuro. Como García expresa, aquí se acomoda un «meollo de la *historicidad* [...], es el lugar donde se *produce* la historia, es la inscripción del acontecer humano en un registro de legibilidad» (2017, p. 101), por eso, ubicado en el presente, Didi-Huberman se remonta al pasado con confianza en su voz y en su cuerpo, parafraseando a Sarlo, y defiende la perseverancia de los restos para enunciar todo el evento. Esto resulta una construcción crítica por cuanto no se trata de un ejercicio simple de observación sino de colocarse éticamente en una posición con respecto a la residualidad de la violencia y cómo modela el presente.

Mientras relata sobre esta zona del campo concentracionario, el filósofo «hace las preguntas [...] sostiene la apelación filosófica [...] y la indagación» (Felman, 2019, p. 235), para lo cual comienza con tres palabras: «deambulé» y «ruinas silenciosas». Deambular equivale a caminar sin rumbo ni mediación del tiempo. Su paso se ensimisma entre los vestigios, mas el resto lo interroga constantemente. La experiencia de deambular se hace desde la remembranza individual, pero las reflexiones compartidas y las fotografías trascienden la singularidad del paso y en el autor se percibe el instante cuando, para Strejilevich, la visión del/la testigo adquiere una forma que sutura la experiencia propia con la colectiva (2019, p. 35):

Deambulé mucho tiempo, ignorando el cartel de prohibición, entre las ruinas silenciosas del crematorio V, [...]. Los cimientos netamente visibles, la persistencia de algunas hileras de ladrillos, todo eso permitía, como por una inversión del paisaje abierto frente a mí, *imaginar* los muros y los techos de esa construcción donde se ahogaron tantas vidas humanas. Justo enfrente se ve el bosque, que se extiende serenamente más allá del cerco de las alambradas (Didi-Huberman, 2014, p. 51).

A partir de esta observación, se ubica como testigo en el tránsito entre el pasado reducido a escombros y el presente que los traduce como un formato de interrogantes, en las que reconoce un trabajo crítico hacia el futuro, hacia un tiempo cuando se integrarán como acto estético fusionado la alambrada, inscripción permanente del horror, y el bosque de abedules que la rodea como su hechura natural. Así lo expresa cuando compacta estos cronotopos a través de la metáfora de los tres jirones de corteza que arrancó de un abedul: «Mi propio tiempo en sus jirones: un fragmento de memoria [...]; un fragmento de presente [...]; un fragmento de deseo [el futuro], la carta a escribir» (Didi-Huberman, 2014, p. 12), es decir, el pasado como memoria, el presente como fragmento y el futuro como escritura y latencia de un anhelo.

Su imagen de las ruinas del crematorio V «no está tan alejad[a] del punto de vista adoptado hace mucho tiempo por el fotógrafo clandestino de Birkenau» (Didi-Huberman, 2014, p. 52), como él mismo expresa. Se ha revelado como un testigo reflexivo –resulta potente su juego con el tiempo, cómo pasa del presente al pasado o cómo cruza el umbral hacia el futuro– y este estado lo ha propiciado su mirada acuciosa sobre la residualidad del lugar, el «material [que percibe] [...] hace de puente entre la experiencia histórica del sistema concentracionario y el momento actual» (Peris, 2005, p. 69). Sin cronologías rígidas, recorre atentamente el campo, *lo que resta pese a todo*, y con esto elabora un mapa escritural/visual de Auschwitz-Birkenau *como espacio para pensar otros devenires y otros contextos de cara al futuro*, que desborda «el peso ‘traumático’ de una dramaturgia del Mal infinito» (García, 2017, p. 112), que se integra a otra perspectiva de la narratología sobre la memoria, pues deja de lado la parálisis frente al horror y la constante activación del elemento trascendente.

De hecho, lo anterior alude al reconocimiento explícito de su posición de testigo, pues se revela un episodio que remite a la familia, específicamente a la muerte de los abuelos en este campo de concentración, y donde Didi-Huberman se aparta de su individualidad y asume una voz por todos, «suerte de reencuentro frontal con la historia» (2014, p. 67). Como se había notado con Felman, es la palabra del/la testigo «comprometida en una apelación y atada a un juramento» (2019, p. 220) y que sobrepasa la experiencia personal para desembocar en el cauce de una historia mayor, la del exterminio nazi, cuya «validez general [...] y consecuencias» (p. 220) se narran tanto en el presente como hacia el futuro.

Después de la visita, el testigo emancipado concluirá con una definición que sutura la escritura y la imagen desprendidas de su recorrido: el libro será «una superficie de aparición dotada de vida, que reacciona al dolor y está prometida a la muerte» (Didi-Huberman, 2014, p. 68); y donde se superponen el pasado y sus jirones presentes, que revelan al autor como un testigo atento y ético frente a los restos de la violencia; y, por último, lo que quedará para el futuro: el manuscrito *Cortezas*, primero un libro-deseo, luego un libro-vivencia.

El testigo catalizador. *Sangre en el diván* de Ibéyise Pacheco

Una lectura superficial de este volumen lo encasillaría como una investigación periodística tradicional acerca del asesinato de la joven Roxana Vargas en 2008, a manos de un prestigioso psiquiatra venezolano, Edmundo Chirinos, profesor universitario, candidato a la presidencia de la República, Rector de la Universidad Central de Venezuela en 1984, y, durante un periodo breve, terapeuta de la pareja presidencial Hugo Chávez y Marisabel Rodríguez. Mientras se investigaba el crimen, se desenredó una larga madeja de hechos de corrupción y abuso sexual por parte del psiquiatra, en la cual el testimonio pasó a insertarse como uno de los formatos principales para

hurgar en los entresijos del caso. Sin embargo, el capítulo IV titulado «El delirio» produce una ruptura cuando sitúa al acusado como voz testimoniante de su propia vida, en un viaje cruzado entre el pasado, desde la infancia hasta su reconocimiento como político y psiquiatra; el presente con la acusación de asesinato; y el futuro a través de su proyección en la sentencia judicial⁷.

El texto entremezcla entrevistas, informes policiales y forenses, relatos orales breves, descripciones fotográficas y citas de fuentes autorizadas, entre otros registros, como si se tratara de un inmenso puzle de muchas piezas, para, al final, no solo aproximarse al asesinato (y a los numerosos crímenes que comienzan a develarse), sino también a la figura de este sujeto, modelado intencionalmente –a veces de forma maniqueta– como el personaje de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. No obstante, este testigo catalizador se encargará de provocar un contrapunteo con la información y el proceso investigativo que el/la lector/a ha recibido, con lo cual emulsiona el argumento y produce un enfrentamiento con la situación límite (el asesinato) y estimula, indefectiblemente, una reacción visceral frente al testimonio (Strejilevich, 2019), objetivo de la autora.

Para efectos de este artículo, el apartado «El delirio» propone una instancia de interés: para conseguir el peso del relato a través de un contrapunto, la periodista se vale de la elaboración de un testigo de primera mano sobre la vida del acusado: el involucrado, *testigo de sí mismo*, lo cual deviene una subjetividad potente, rica en contradicciones, descubrimientos y manipulaciones, que Pacheco no hubiera tenido a mano con solo transcribir una entrevista tradicional. El recurso del testigo catalizador, la tensión que introdujo, le permitió apropiarse de nimiedades, y, recordando a Felman, estas son, precisamente, las «que se traducen en una visión y así ayudan a desarmar el impacto cegador del hecho» (2019, p. 238), como aquellas provenientes de la infancia y la adolescencia; y, además, alejarse de juzgar directamente, pues pone en la palabra del criminal la rememoración de episodios que describen su personalidad y que insertan numerosas trazas que definen un comportamiento cuyo epítome desembocó en el asesinato de la joven Vargas.

Testigo problemático, que despierta la sospecha pero que se enuncia desde un lugar de privilegio (Sarlo, 2005), deja pistas sobre su identidad narcisista y violenta. En este punto del texto, es autónomo para ejercer como testigo *catalizador*, complejizándose con nuevas perspectivas, sobre todo psicológicas. Si bien su palabra incomoda, es el recurso del que se vale la periodista para «reconstituir un tejido diseccionado y esquizofrénico» (Calveiro, 2002, p. 258), esto a nivel individual. Así, el primer momento transcurre en un viaje interior hacia el lugar de origen: el

7. Como recoge el libro, la sentencia de 2010 consistió en 20 años de presidio en la cárcel Yare III y prohibición de ejercer como psiquiatra. Dos años después, debido a su edad y a un accidente cerebrovascular, se le otorgó la medida cautelar de prisión domiciliaria, que solo cumplió durante un año, pues falleció en 2013.

pueblo de Churuguara, en el occidente venezolano. Allí describe el provincianismo de sus habitantes, su familia religiosa y, a pesar de su corta edad, se percibe como «el jefe de la casa» (Pacheco, 2014, p. 113). Ya en Caracas, en el hogar de la abuela materna, no tiene reparos en «met[er]la en un geriátrico» (p. 113), como testimonia con frialdad.

En su testimonio, se produce una parada incómoda frente al asesinato de la joven e intenta distanciarse (como se aprecia en las entrevistas con la policía y en las declaraciones a la prensa, y hacia esto apuntan, entre otros aspectos, los demás capítulos del libro), sin embargo, prosigue, porque en él se desencadena un afán por decir, un habla indetenible, como si necesitara ser escuchado con urgencia. Es un testigo teatral, bufonesco, demandante de público, de *una comunidad de oyentes*, y exigente de una puesta en escena para expayar «su verdad»: «de Roxana había fotos, incluso para demostrarle a ella su gordura, su sobrepeso. [...] No hay una sola prueba en mi contra. El zarcillo se le cayó el día que yo la examiné. Eso y las gotitas de sangre (Pacheco, 2014, pp. 141-149).

Al leer lo anterior, se apuntala la complejidad de este testigo catalizador, observador de sí mismo, pues los pasajes de su vida sobre los que testimonia están destinados a deslastrarse del caudal de evidencias y episodios que lo culpabilizan, los cuales se esparcen por los restantes capítulos del libro. De esta lógica se desprende que la intención de la autora tiene que ver con la construcción de una tipología que contrarreste la simplicidad con la cual se forjó el caso, en la dirección de que las pruebas lo culpabilizaron desde el inicio de la investigación y hacia esto se volcó el procedimiento judicial, como si se cerrara de antemano y sin mayores obstáculos. Por esto, el testigo introduce tensión en el texto y, con una voz grave y cínica, emplaza otra versión que enriquece el relato, lineal si se hubiera mantenido en el nivel de periodista-entrevistado.

Además de complejizarse con matices y contradicciones, detalla con lujo su propio devenir y lo cuenta con detalles. Si el/la lector/a uniera estas trazas como un/a investigador/a, se percataría de su perfil criminal y de cómo enmascaraba su personalidad violenta a medida que alcanzaba la adultez. El testigo catalizador está modelado con matices, miente y tensiona, «es inapropiado y falseador» (2005, p. 68), como Peris Blanes acotó con respecto a la discusión sobre la mirada documental de Claude Lanzmann, con lo cual el testimonio se sitúa en una zona falsa, pero, paradójicamente, esto propicia su riqueza contrastante.

Adicionalmente, en su último tiempo de vida, la memoria del testigo se extravió en el desvarío. A partir de esta situación, no puede obviarse el estado incompleto del acontecimiento frente al futuro, pues algunas piezas permanecerán inconclusas, entre ellas un posible cómplice del asesinato y un lapso sin coartada. Con este testigo en minusvalía, se cuenta únicamente con esta entrada en su vida, «El delirio». Asumiendo de que se trata de eventos separados por su trascendencia y su contexto

y, como Felman analiza en su volumen, no se puede obviar que, como Felman analiza en su volumen, el testimonio corre históricamente, se reproduce, al lado del borramiento de sus propios testigos.

Los estatutos del testigo. Conclusiones

Como telón de fondo de este artículo se transparenta una «búsqueda concerniente a sobre qué atestiguan los testimonios [y, específicamente,] [...] el testigo como el que pregunta» (Felman, 2019, p. 235), pero también como el/la que reflexiona e instala un punto de vista ético, aun a riesgo de importunar con el lastre pesado de la responsabilidad, lo cual amplía otras aproximaciones que pudieran abordarse, más adelante, como proyección investigativa, por ejemplo, el/la testigo como una tipología incómoda y destabilizadora.

A partir de lo anterior y como se consideró en el inicio, la selección de tres formatos que recurrieron al testimonio respondió al propósito de visualizar la figura del/la testigo como una condición subjetiva, dúctil, para revisar acontecimientos de violencia desde otras perspectivas, sin perder de vista los distintos marcos de referencia, como la postura crítica frente al sistema concentracionario nazi (Didi-Huberman), el giro ficticio a través de la ubicación en el pasado, durante la dictadura cívico-militar chilena, de una sujeto del presente (Fernández), como un viaje en el tiempo, y la palabra testimonial con una impronta catalizadora de un acusado de femicidio en una sociedad con modos violentos de manifestarse como la venezolana.

De esta manera, la primera subjetividad apuntó a una testigo ficticia, acomodada en el hecho pasado para confrontarlo desde su presente, como si formara parte de este. Esta voz marcó una línea entre el contexto general de la dictadura pinochetista y el suceso de violencia política específico de la calle Fuenteovejuna 1330, y, de esta manera, situó a una testigo en la escena del crimen, con una solvencia suficiente para atestiguar, en una acción de carácter arqueológico en el sentido que Calveiro explica: exponer y desenterrar lo oculto de la historia.

Por otra parte, en *Cortezas*, al recorrer Auschwitz-Birkenau, el testigo emancipado asumió «*la responsabilidad* [...] por la historia y por la verdad de un acontecimiento» (Felman, 2019, p. 220). Aunque en algunos momentos se ubicó en el pasado, como en la novela de Fernández, solo lo hizo como puente, de cara al futuro, para repensar éticamente el presente residual. Parafraseando tanto a Felman y a García como a Peris, este testigo crítico no solo cuenta por él —con razón las implicaciones familiares se conocen al final— sino también por una colectividad que se siente interpelada por el campo concentracionario y por su imaginario horriblo, *una comunidad de oyentes crítica*.

Con el libro *Sangre en el diván*, acerca de un asesinato que se convirtió en un suceso triturado por la prensa sensacionalista, de la cual la autora no se deslastró —lo ejemplifica el título amarillista— se asentó un tercer estatus de testigo: el catalizador,

creado con el objetivo de tensionar la trama y de que se moviera con libertad entre el pasado, el presente y el futuro a partir de la confrontación con el/la lector/a, que buscaba, sobre todo, *impactar*, y que, como Strejilevich acotó, se transformó en huella que todavía convoca a «seguir exigiendo atención» (2019, p. 11) sobre el acto de violencia y la sociedad donde se incrustó.

A partir de una metáfora del libro de Didi-Huberman, los tres textos podrían leerse como *cortezas* de voces y pieles que interpelan y, a su vez, permiten la aparición del/la testigo como una rama «del árbol [...] ofrecida al exterior» (2014, p. 68), como un jirón al cual puede volverse para saber más sobre el pasado, en un necesario avance de la memoria (Sarlo, 2005), como una posibilidad abierta siempre para reescribir el acontecimiento.

Referencia bibliográfica

- ADORNO, T. (2001[1951]). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Taurus.
- AGAMBEN, G. (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Pre-Textos.
- CALVEIRO, P. (2002). *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. Taurus.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014[2011]). *Cortezas*. Shangrila.
- FELMAN, S. (2019). *Testimonio. Crisis del testigo en literatura, psicoanálisis e historia*. Mármol/Izquierdo Editores.
- FERNÁNDEZ, N. (2016). *La dimensión desconocida*. Penguin Random House.
- GARCÍA, L.I. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *Aisthesis*, 61: 93-117. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812017000100006&script=sci_abstract Consultado el sábado 20 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.7764/aisth.61.6>
- LEVI, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Muchnik Editores.
- LÉVINAS, E. (1991). *Ética e infinito*. A. Machado Libros.
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo veintiuno editores.
- PACHECO, I. (2014). *Sangre en el diván. El extraordinario caso del Dr. Chirinos*. Planeta.
- PERIS BLANES, J. (2005). *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Cuarto Propio.
- SEMPRÚN, J. (2000). *El largo viaje*. Planeta.
- STEVENSON, R.L. (2014). *El extraño caso de Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Mestas Ediciones. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107518957>
- STREJILEVICH, N. (2019). *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. LOM Ediciones.
- WIESEL, E. (1997). *Todos los torrentes van a la mar*. Anaya.
- WIESEL, E. (2013). *Trilogía de la noche*. Austral.

Citación bibliográfica: HERRERA RUIZ, Juan Carlos. «La metáfora del amante domesticado en *Florencio Conde* de José María Samper». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 57-71, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22482>

La metáfora del amante domesticado en *Florencio Conde* de José María Samper

The tamed lover metaphor in José María Samper's *Florencio Conde*

JUAN CARLOS HERRERA RUIZ
Universidad de Medellín, Colombia

jjherrera@udemedellin.edu.co
 <http://orcid.org/0000-0002-7626-3275>

Fecha de recepción: 12/04/2022

Fecha de aprobación: 02/07/2022

Resumen

El artículo analiza el modo en que en la novela *Florencio Conde. Escenas de la vida colombiana* (1875) de José María Samper, se ensaya una imagen del esclavo liberto en el periodo post-Independencia neogranadino; primero como sujeto económico, que ejercita su individualidad y ciudadanía bajo el influjo de una organización republicana, donde se pondera el librecambismo, y después como «amante racializado», al que le es sustraída nuevamente la libertad, sobre cuya corporeidad se restaura el régimen esclavista y se reconstruye el deseo del amo. Se analiza la tentativa estética de construir en el personaje Segundo Conde un carácter de ciudadano racionalista, aunque de índole dócil y discreta, que sirva de afortunado ejemplo de mestizaje, en el marco de la fundación de la nación y de una nueva estructura de relaciones de producción, metamorfoseadas por la lógica individualista de la ganancia y la acumulación de capital. Hay un énfasis en la composición de cuadros, delicadamente dibujados, escrupulosamente eróticos, en los que se verifica el encuentro del hombre negro y la mujer blanca, suponiendo esto una variable, sino transgresiva para la época, por lo menos inusual; de ahí que en la novela también se moldea ágilmente la imagen de un sujeto afectivo, capaz de amar a pesar de negro, en un contexto en el que la idea de la inferioridad racial y moral podía conjurarse solo por medio del futuro blanquimiento, o de la generosa promesa que viene implícita tras la aprobación

© 2023 Juan Carlos Herrera Ruiz



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

social del desigual romance. En su conjunto, el análisis confirma la tesis de que *Florencio Conde. Escenas de la vida colombiana* se corresponde con aquel tipo de novela artefacto por medio de la cual, basándose en un patrón ideológico evolucionista, pero con remanentes del pasado, las élites letradas hispanoamericanas del siglo XIX dieron los primeros pasos hacia una tradición literaria nacional, que refractase la feliz convergencia de razas, culturas y clases sociales.

Palabras clave: José María Samper; *Florencio Conde*; amor interracial; amante racializado; blanqueamiento racial

Abstract

The article analyses the way in which in José María Samper's *Florencio Conde. In Scenes from Colombian life* (1875) an image of the freed slave in the post-independence period of New Granada is rehearsed; first as an economic subject, who exercises his individuality and citizenship under the influence of a republican organisation, where free trade is pondered, and then as a «racialised lover», from whom freedom is taken away again and on whose body the slave regime is restored, as well as the master's desire is reconstructed. The aesthetic attempt to build a character of rationalist citizen in Segundo Conde, although of a docile and discreet nature, is analysed, which serves as a lucky example of miscegenation, within the framework of the foundation of the nation and of a new structure of relations of production, metamorphosed by the individualistic logic of profit and capital accumulation. There is an emphasis on the composition of frames, delicately drawn, scrupulously erotic, in which the meeting of the black man and the white woman is verified, assuming this to be a variable, if not transgressive for the time, at least unusual. Hence, in the novel the image of an affective subject, capable of loving despite being black, is also nimbly molded, in a context in which the idea of racial and moral inferiority could be conjured only through future whitening, or the generous promise that comes implicit behind the social approval of the unequal romance. As a whole, the analysis confirms the thesis that *Florencio Conde. Scenes from Colombian life* corresponds to that type of artifact novel through which, based on an evolutionary ideological pattern, but with remnants of the past, the 19th century Hispano-American literate elites took the first steps towards a national literary tradition, which refract the fortunate convergence of races, cultures and social classes.

Keywords: José María Samper; *Florencio Conde*; interracial love; racialised lover; racial whitening

Financiación: Servicio Alemán de Intercambio Académico (Deutsche Akademische Austauschdienst, DAAD)

Introducción

En una tentativa por contribuir al ámbito teórico en torno al origen del racismo en América durante la segunda mitad del siglo XIX, Haller (1995) avanza la hipótesis de que este residió fundamentalmente en un ideario científico darwinista, y económico librecambista, que influyó en las élites burguesas que tuvieron a su cargo el diseño

de la institucionalidad política en el marco fundacional de la nación estadounidense; dicho ideario se aplicó también en una suerte de comparatismo que postulaba la inferioridad moral y física de los grupos raciales africanos y amerindios con relación a los de origen caucásico, que de paso certificaba la inexorable superioridad genética y cultural de estos de cara al progreso evolutivo. En estrecha relación con esta confirmación, se llegó a creer también en la ineptitud de los no blancos para formar parte del proceso civilizatorio. Pero adicionalmente, habría contribuido la aceptación e incluso el aplauso de algunos intelectuales negros o mestizos a la consolidación de este modelo de pensamiento.

Si bien la tesis de Haller remite a un entorno cultural anglosajón, el núcleo de su argumentación resulta del todo pertinente para abordar la figura del amor interracial, y del amante domesticado, representado en la novela *Florencio Conde. Escenas de la vida colombiana* de José María Samper, publicada en 1875. En este relato se narra la vida de dos personajes: Segundo Conde, esclavo nacido a finales del siglo XVIII, «negro como el carbón» (Samper, 2021, p. 60), destinado al laboreo en una mina de oro, y Florencio, su hijo mestizo. En virtud de una usanza provincial, a Segundo se le concede el derecho de trabajar por su cuenta un día a la semana en la mina de Don Clemente, su amo español, de suerte que con lo ganado pudiera pagar su «rescate», lo que equivalía a comprar su libertad. Perseverante y tenaz, Segundo logra con sus propios recursos rescatar a su madre y hermana de la esclavitud, al tiempo que, en plena Guerra de Independencia, cuyas causas ignora, salva la vida del capitán Samudio, militar del ejército patriota. Años después, ya en tiempos de la República, quiso la suerte que el liberto se encontrara nuevamente con el ahora empobrecido y moribundo Samudio, quien en su lecho de muerte le pide que se case con su hija Camila, «tan blanca y graciosa» (p. 99).

En términos de Herrera Ruiz & Wieser (2021), en la novela de Samper se trazan los contornos de una época en la historia de Colombia en la que no solo están en juego el modelo de relaciones de producción esclavista¹, asociadas a las relaciones de poder regidas por la supremacía del hombre blanco y demás herencias culturales de la Colonia, donde reside su núcleo e interés, sino que también se plantea una trama audaz de cara a un racismo agazapado en la tradición novelística que, tras la iniciativa de otorgar espacio a negros y mestizos en la construcción de una conciencia histórica nacional, ocultó el sempiterno y auto atribuido derecho de la clase dominante a determinar la ontología del dominado. Ello mientras que, en la conciencia del dominado, la respuesta a dicho determinismo es la conformidad y el consentimiento, como lo sentenciaría Fanon (2014) en el agudo exordio a su ensayo *Peau noire, masques blancs*: «Aussi pénible que puisse être pour nous cette

1. Por «relaciones de producción» aludimos aquí al mecanismo que desencadena las fuerzas de producción y las relaciones sociales de propiedad asociadas, en el sentido que lo planteó Marx en su *Crítica a la economía política* (2008, p. 284).

constatation, nous sommes obligé de la faire: pour le Noir, il n'y a qu'un destin. Et il est blanc» (p. 8), admitiendo con amargura que la asimilación cultural del negro al mundo del blanco no puede estar subordinada sino a la conciencia y al deseo de este.

Sobre la base de lo anterior, en el ejercicio que sigue proponemos reconstruir la forma en que en la referida novela se ensaya modelar la imagen del negro como sujeto afectivo y como sujeto histórico, en un contexto en el que la idea de la inferioridad racial y moral de aquel descansa solapada en los contornos del romance con la mujer blanca. En el decurso del lenguaje de los amantes se sacan a la luz simbolismos asociados a la atracción y la relación amorosa entre seres de «razas»² aisladas por la historia, al igual que a una intersubjetividad que confiere un lugar y un rol al amante racializado, naturalmente mediada por el deseo y la «generosidad» de un narrador, blanco y patriarcal, que se hace cargo también del deseo y la subjetividad de la mujer.

En un artículo dedicado a reflexionar sobre la presencia del amor interracial en la literatura colombiana del siglo XIX, Herrera Ruiz (2016) plantea que el amor entre la mujer blanca y el hombre negro funge como representación de las resistencias que enfrentaba la fundación de la nación en los prejuicios raciales remanentes del periodo colonial. Asimismo, ensaya una interpretación en torno al modo en que, en la literatura fundacional, se construye una imagen del negro y se le atribuye una noción del amor. Aprovechando nuevas fuentes y problemas emergentes de cara a la racialización de los sujetos del amor en la literatura, enfocamos nuestra atención en este género de romance que supone una versión no solo inusual, sino también provocadora y transgresiva del amor heterosexual en el siglo XIX colombiano³, reticente por principio a la heterogeneidad racial, y al reconocimiento del aporte africano a la cultura que se podía revelar por medio de estas «ficciones raciales», ya que predomina «la idea de que ser blanco se convierte en componente fundacional de la nación y de la región» (López Rodríguez, 2019, p. 27). El impacto social negativo de postular tal género de amor no podía allanarse sino por medio del consecuente

2. La categoría «razas» entre comillas para indicar que se trata de una construcción histórico social cuyo sustento científico ha sido rebatido por las ciencias naturales y la antropología académica, pero que, sin embargo, sigue teniendo un efecto decisivo en la caracterización física y moral de los diferentes fenotipos humanos.

3. La figura del amante negro ya había hecho su aparición y fue recurrente en el romanticismo europeo desde el siglo XVIII (Sommer, 2004, p. 168); en el caso americano encontramos multiplicidad de expresiones análogas: en Colombia la novela *Mercedes* (1869) de Soledad Acosta y el cuento «Federico o Cintia, o la verdadera cuestión de las razas» (1859) de Eugenio Díaz Castro; en Hispanoamérica son ejemplos paradigmáticos del romance racializado las novelas *Sab* (1841) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La emplazada* (1874) del peruano Ricardo Palma y *El bandido* (1885), narración en verso del chileno Salvador Sanfuentes; del ámbito anglosajón podemos citar *Belinda* (1810), novela de la escritora irlandesa María Edgeworth, ambientada en la Jamaica colonial, y el relato autobiográfico *Vida de un esclavo americano contada por él mismo* (1845), del estadounidense Frederick Douglass.

blanqueamiento y de la promesa de un «feliz cruzamiento de razas» (Samper, 2021, p. 114), consolidando con esto el mestizaje ideal entre Camila y Segundo, en cuyo producto emergente, su hijo Florencio, los rasgos físicos y morales serán predominantemente blancos.

Finalmente, en el marco de la relación dialéctica entre señorío y servidumbre, lo que supone el encuentro de dos individualidades en una nueva etapa en la formación de la conciencia histórica del yo y en la búsqueda de la libertad, se postula que en la visión del amo una noción de autoconciencia y de deseo le es restituida al esclavo, noción que, en virtud de la aceptación de inferioridad racial, es declinada por el esclavo y puesta nuevamente en el lugar de la conciencia del blanco.

El librecambismo económico como principio de redención de la «negritud»

Constituye ya un lugar común presentar a José María Samper Agudelo (1828-1888) como una figura y un tipo social asaz representativo de la literatura y la política colombianas del siglo XIX; ideográfico personaje letrado del periodo post-Independencia, ensalzado por la historia y la crítica gracias a sus atributos: una especie de centauro mitad hombre público y mitad escritor, a quien se atribuye la vocación de defensor de la idea de hacer compatibles el catolicismo con una organización estatal moderna y el libre comercio, sobre la base ilustrada de la libertad y la justicia social, anhelos presentes en sus novelas (D'Allemand, 2012, p. 62). Su proceso de transformación ideológica ha sido documentado desde su juventud en el ala más radical del partido liberal, imbuida en el ideario socialista utópico europeo que alentó la revolución francesa de 1848, hasta su progresiva evolución hacia la «cautela de un liberalismo conservador» (Jaramillo, 1974, p. 203). Evolución que concluiría, en su madurez política y literaria, con la convergencia en el proyecto de la *Regeneración* y la Constitución de 1886, de la cual fue coautor, completando así el último tramo en un accidentado curso de ideas políticas que lo lleva, al final de su carrera, «a una posición contraria a aquella con que inicia sus actividades de escritor» (Sierra, 2006, p. 65).

Con todo, en el marco de la génesis de los partidos políticos en la recién emancipada Nueva Granada, como plantea Colmenares (1968), las posturas ideológicamente ambiguas son una marca característica en sus elites letradas y políticas, a todo lo largo del siglo XIX; esto se evidencia en las actitudes de unos u otros partidarios, que no orientaron sus actuaciones o alianzas obedeciendo a principios doctrinarios emblemáticos, sino más bien de acuerdo con coyunturas económicas e intereses individualistas que podían variar de la noche a la mañana, y como no sería la excepción en el escritor tolimense. Baste señalar, de momento y más allá de su caracterización política, que Samper constituye un ejemplo arquetípico del intelectual que hizo de su actividad literaria un instrumento útil a la consolidación de un proyecto republicano, que proyectara a su vez los matices de su propia experiencia

como sujeto ideológico y económico, y en últimas también como portavoz de una élite letrada que se ocupó de sacar a la luz problemas que interesaban a las características culturales y socio-raciales de la joven nación.

Hacia la década de 1870, escribe Fernando Guillén, Samper ya había completado su tránsito al conservadurismo, al tiempo que su fortuna aumentaba gracias a la especulación con tierras y al negocio del tabaco en la provincia de Honda; en esa misma década, agrega Guillén, Samper promovió, junto con otros comerciantes, la fundación de un partido político «independiente» que propiciara la entrada del país en el «capitalismo internacional», iniciativa con la que, paradójicamente, tomaba distancia del proyecto liberal radicalista en el que militó en su juventud (1979, pp. 441-443).

Sirva lo antes dicho como preludeo para indicar que las historias de amor que se tejen en *Florencio Conde* discurren ágilmente al amparo de un discurso idealizado de la fundación de la nación en el que, primero el negro y después el mestizo, se incorporan felizmente a la vida doméstica con la mujer blanca, al escrupuloso goce del amor, pero sobre todo a la posibilidad de ascender en la escala social, en virtud de una bien ganada fortuna y gracias también a la existencia de una República liberal que alienta el emprendimiento y la libre competencia económica. Allí se concreta el esfuerzo de Samper por hacer de esta novela un instrumento para la construcción de un sujeto de ciudadanía que se evidencia en la conjunción existencial de padre e hijo protagonistas, cuya lucha individual se presenta como un paso más en la superación de las herencias coloniales: el esclavo liberto, Segundo Conde, que obtiene la ciudadanía, merced a la Independencia, y por ende la condición que lo habilita para participar del librecambismo, y en seguida el hijo, Florencio, cuya base patrimonial y alfabetismo le hacen admisible en el estrecho círculo de los liderazgos políticos locales, como sugieren Herrera Ruiz & Wieser, agregando a propósito de la elección de la provincia de Antioquia como escenario del origen del relato lo siguiente: «[...] justamente por el aislamiento de su región ignoraba (Segundo) la existencia de una Guerra de Independencia», hasta que, por gracia de una afortunada casualidad, conoce a Samudio, entonces forajido de la reconquista española, que lo pone al tanto no solo de la circunstancia histórica en curso, sino también de las nociones de «libertad e igualdad» (2021, p.18). La región antioqueña, por su relativo aislamiento del influjo centralista, habría de facilitar el ulterior decurso del liberto hacia el ejercicio del librecambismo económico y su consolidación como hombre de negocios independiente.

En esa misma dirección, insisten Herrera & Wieser, un objetivo adicional de la novela consiste en retratar a los protagonistas racializados como sujetos dotados de una racionalidad «iluminada», que se logra por medio del recurso narratológico de focalización interna de su proceso cognitivo, esto a fin de comprobar empíricamente su capacidad de raciocinio según la lógica del blanco, capacidad que, por siglos, no

se concebía posible en esclavos negros (p. 22). La comprobación de esta capacidad está directamente relacionada con el descubrimiento del propio potencial económico individual, que había quedado explicitado en el capítulo II de la novela:

De este modo la idea sencilla de propiedad, como fruto del trabajo, conducía el espíritu de Segundo –espíritu de negro esclavo y todo, como era, pero humano, y por lo mismo creador– a la fecunda noción de la personalidad propia, de la dignificación obtenida por medio del esfuerzo y de la libertad individual (Samper, 2021, p. 61).

Cabe anotar a este respecto, que el liberalismo colombiano concebía la idea de que la «fusión de las razas» debía hacerse en arreglo a un orden jerárquico, cuya finalidad era la libertad del individuo como objeto político y como meta económica; todo ello pese a que, en la práctica, seguía latente un régimen de segregación racial. Así, el sueño de una «civilización mestiza», plasmado por Samper en su *Ensayo sobre las Revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas*, seguía subordinado a la inteligencia del hombre blanco. A ese respecto comenta que la sociedad forma una suerte de estratificación viviente,

cuyas capas o sedimentos son las numerosas y variadas razas y castas, resultantes de muy complicados razonamientos. Situadas todas en el medio que mejor conviene a la sangre, las tradiciones, la industria y la cultura de cada uno (Samper, 1969, p. 290).

Con su «natural astucia», en el ambiente político republicano, Segundo logra sacar el mejor provecho de las coyunturas económicas y rápidamente se familiariza con las operaciones comerciales y los vaivenes propios del mercado: se trata de una personificación idealizada del principio teórico del librecambismo económico, según el cual la riqueza de un país o de una región no se dan gracias a la bondad, sino al egoísmo humano, salvo que, en el caso del «humilde y leal Segundo» (Samper, 2021, p. 105), su comercio con cerdos, potros y muleros, que compraba flacos para venderlos cebados, así como su especulación «comprando a bajo precio las cosechas de cacao de algunas labranzas para revender luego el artículo en zurrones, con destino al consumo de los antioqueños» (p. 87), dicho principio teórico se torna, en la ficción de Samper, en el más edificante ejemplo del empeño y de la superación humanas, en una escuela nacional, si se quiere, merced como ya dijimos a la existencia de un régimen de libertades políticas y económicas basado en la competencia y en el individualismo. Se suma a la capacidad de raciocinio, de cuño blanco, la capacidad del aprendizaje experiencial⁴, derivado de sus vivencias como esclavo de mina:

4. Subyace aquí la posibilidad de integrar al negro a la esfera del raciocinio filosófico occidental en una de sus versiones primigenias: piénsese, para el efecto, en el principio expuesto por Aristóteles en el libro II de su *Ética a Nicómano*: el quehacer en la vida ha de aprenderse antes haciéndolo y el incremento de la virtud toma su origen por medio del aprendizaje (de las cosas), que en su mayor parte requiere de experiencia y tiempo (2005, pp. 75-76).

Le ocurrió la idea de beneficiar alguna mina en las cercanías de Honda o de ocuparse en cateos de tierras auríferas [...] Continué con tino y buena fortuna operaciones de comercio y negocios con mineros, y poco después compré a bajo precio un extenso globo de tierras vírgenes a orillas del Magdalena (Samper, 2021, pp. 105-116).

Lo anterior coincide plenamente con la tesis expuesta por María Teresa Cristina en un artículo intitulado «Novela y sociedad en Colombia», según la cual las novelas de Samper, en particular aquellas que escribe hasta 1875, estuvieron decididamente orientadas a convertirse en testimonio del proceso de desarrollo mercantil y del proyecto económico librecambista (1976, p. 44), proyecto en el que, dicho sea de paso, era imperativo incorporar política, económica y culturalmente, los diversos territorios y poblaciones étnicas como parte de un todo nacional. La redención de la negritud de Segundo, como queda claro, pasa necesariamente por su individualismo y por su capacidad de acumular riqueza y propiedad. Su ciudadanía estará supeditada a ello y es, en sustancia, suya. Pero en el ámbito del amor y del afecto, como veremos, su deseo y su subjetividad seguirán supeditados a la conciencia y al deseo del amo blanco.

Un esclavo para el amor

El suceso económico de Segundo, con su incursión en los dominios del lucro y la propiedad, acompasado de su «buena índole», «notoria honradez» y un «carácter apacible y servicial» (Samper, 2021, p. 88), son atributos que certifican, si cabe la expresión, su eficaz asimilación a la cultura y los valores del blanco, asimilación que viene premiada con el amor de una mujer blanca: «el liberto antioqueño había tenido la buena suerte de casarse con Camila, la pobre pero graciosa hija del coronel Samudio» (p. 115). Esta «buena suerte», pues tal pretensión le estaba negada por principio al negro, resulta ser una concesión que solo puede surgir y legitimarse en el deseo y en la conciencia del blanco, y es aquí donde reside el núcleo de nuestro argumento: el trabajo y la independencia económica son terrenos en los que Segundo ha concretizado su ciudadanía y su ser individual, sin embargo, en el terreno del amor, Segundo se convertirá nuevamente en esclavo, en objeto de intercambio sobre cuya corporeidad se reconstruye el deseo y la apetencia del amo.

Como ya dijimos, Segundo había ayudado oportunamente a un fugitivo del ejército de Bolívar, que huía de los realistas en busca de una ruta segura hacia el sur de la Nueva Granada. Este episodio recobra importancia cuando Segundo, tras la muerte de su madre, se establece en Honda en 1822; allí asiste por casualidad al viático administrado a un moribundo héroe de la Independencia (el ahora coronel Samudio), que reconoce con emoción al esclavo que le había salvado la vida años atrás. Antes de morir, Samudio refiere con dificultad a Segundo su lucha junto al Libertador y los sufrimientos que había padecido por cuenta de la enfermedad y la

pobreza. Finalmente, en acto bizarro, encomienda a Segundo su espada y la suerte de su hija, quien ya tenía conocimiento de la existencia de aquel esclavo y de lo que este había hecho por su padre:

–Este es, hija mía, dijo Samudio con voz muy débil pero vibrante, este es Segundo, el generoso esclavo de otro tiempo a quien debí la salvación en 1816: gracias a él pude escapar de mis perseguidores, juntarme luego contigo y tu buena madre y huir en busca de los patriotas proscritos... La Providencia le ha enviado a recibir contigo, hija mía, mi último suspiro... Quiérole, Camila; quiérole con ternura y gratitud, como si fuera un segundo padre, porque tiene un alma muy noble y bella... Camila, con los ojos humedecidos por el llanto, se acercó a Segundo y le estrechó las manos, con lo que por un momento se entrelazaron el marfil y el ébano en un cordial apretón que expresaba los más delicados sentimientos (p. 101).

Nótese, en primer término, el llamado a la obediencia y subordinación que ejerce el padre sobre la hija, en la invocación de un amor que se insinúa paternal antes que sexo-afectivo; ello pone a la «pobre e infeliz huérfana» (p.104) en el lugar de lo que López Rodríguez reconoce como la «ausencia de romance», que caracteriza esta suerte de historias en las que las mujeres hacen el papel de «objeto de intercambio político y alianzas entre hombres» (2019, p. 205). Esta subordinación de la mujer, edulcorada en sentimientos de reconocimiento mutuo y gratitud, viene también a confirmar que los fautores intelectuales de la fundación de la nación que se refractan en *Florencio Conde* son hombres, y que son hombres los que, en últimas, ostentan la ciudadanía en sentido pleno. De otra parte, saltan a la vista los símiles que enfatizan lo corpóreo, «el marfil y el ébano», con los que se ensaya una mediación lírica entre los prejuicios históricos sobre la inferioridad del negro, que oponen resistencia al cambio histórico, y la promesa del blanqueamiento que se insinúa en este cuadro, necesaria para alcanzar el equilibrio de las relaciones humanas y de las estructuras de poder en formación.

El cuadro que encierra la muerte de Samudio constituye el prelude al romance entre Segundo y la hija de aquel, asimismo, confirma la restitución de Segundo a la condición de subordinado a las órdenes del blanco:

–Camila mía, ya me voy... esto acaba; óyeme. ¿Sería tú capaz de acatar mi última voluntad, cualquiera que fuese?

–Sí, padre mío, respondió ella con seguridad; haré todo lo que usted me mande.

–Y tú, Segundo, ¿aceptarías cualquiera manda que yo te hiciese o dejase?

–¡Cualquiera mi capitán!

–Pues te dejo mi hija, mi único bien, y te la dejo en completo desamparo, sola en el mundo y sin recurso alguno para vivir... Si ella no tuviere repugnancia, por ser tú negro, cástate con mi hija y hazla feliz... Si esto no pudiese ser, protégela con caridad y bondad, como si fuera tu hija o tu pupila (Samper, 2021, pp. 102-103).

Y efectivamente Camila no tendría repugnancia por el negro, bien por subordinación de género, o bien en virtud de la instrumentalización de la mujer blanca como conducto legalizado por el matrimonio para el blanqueamiento. Pero lo sustancial reside en que, al igual que Don Clemente, el amo español de Segundo, disponía de sus negros como «cosas animadas [...] y sabía apreciar en todo su valor el mérito de un esclavo, del propio modo que un chalán experto sabe apreciar su caballo» (p. 57), Samudio dispone de la vida de Segundo como si se tratara aun de un subordinado, amén de sus méritos claro está, pero al fin subordinado, que se convierte también, por gracia del blanco, en objeto de deseo amoroso.

La constatación de lo anterior la encontramos en el encuentro de las voluntades de Segundo y Camila. Tras la muerte de Samudio, Segundo se convierte en el protector de la huérfana y, ya que «no era solamente un hombre bueno por temperamento, sino instintivamente delicado» (p. 105), había fijado el cumplimiento de la voluntad de aquel en el límite de «procurarle (a Camila) el mayor cúmulo posible de comodidades y una buena dote», además tenía claro que su protección respecto a esta «no llegase a provocar ninguna intimidad con ella» (p. 105). Ni siquiera el deseo de su oficioso —y ya desaparecido— amo constituye un acicate lo suficientemente fuerte para que el negro se conceda, libre y virilmente, el acceso a un objeto de deseo concebido por él mismo, al deleite erótico que con la mujer blanca va mucho más allá del contacto corpóreo, como explícitamente lo declaró Fanon: «Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes» (2014, p. 51). Pero no,

el honrado Segundo era tan humilde y leal, que ni por un momento había abrigado la idea de casarse —él, un negro liberto, bien que con bienes de fortuna— con una joven de buena condición, blanca y bella y elevada por el nacimiento a la mejor nobleza posible: la hija de un libertador (Samper, 2021, p. 105).

Se trata, en suma, de un amante domesticado que ha interiorizado que en ningún momento ha de apropiarse de lo que socialmente no corresponda a su color de piel, no obstante, en su candorosa contemplación se insinuaran deseos y pasiones que solo le serían concedidos por una voluntad blanca: «Por primera vez Segundo fijaba bien las miradas en las facciones de Camila [...] que inspiraba simpatía al par que respeto» (p. 107). Respeto en el que persiste Segundo hasta el grado de compeler a la joven a dar el primer paso y recordarle que el mandato del padre había sido el matrimonio, lo que Camila estima una «justa correspondencia» (p. 108) a los sacrificios y favores recibidos del liberto, al que exenta de todo prejuicio de nacimiento o de casta, ya que ella también ha aprendido a «estimar a los hombres por sus cualidades y virtudes y no por su color» (p. 108), por lo que en un gesto seductor y magnánimo a la vez, fija ella también en el esclavo esa «cosa animada» que veía el amo Don Clemente y lo hace objeto de su deseo. El diálogo que citamos a continuación encierra todo el simbolismo de la subordinación del negro a la voluntad y al deseo del blanco,

extendido y autorizado por el patriarcado en la mujer blanca, configurándose así un cuadro de restauración de la esclavitud en el amante racializado cuyo lugar y rol en la relación amorosa le son asignados por gracia de la benevolencia y de la superioridad racial de la blanca. Sea la excusa de una larga cita el interés de esta:

- Y usted, Segundo, interrumpió Camila, ¿no quería ser algo más que mi protector?
–No me pregunte eso, mi señorita, contestó el liberto lleno de confusión.
Camila se puso de pie con un noble continente, y acercándose a Segundo y mirándolo con una expresión de sublime candor le dijo:
–Responda usted: ¿querría casarse conmigo?
Segundo cayó maquinalmente a los pies de Camila, de hinojos y con las manos puestas en actitud de súplica y agradecimiento infinito.
–Pues que se haga la voluntad de Dios y de mi padre, añadió Camila, tendiendo la mano a Segundo.
–¿Y la de usted...?, dijo este con timidez.
–La mía también, Segundo.
–¿Es verdad? ¡Dios mío!, ¡no puedo creer en tanta felicidad!
–Segundo, sé que no hay alma más noble y bella que la de usted, repuso Camila; con usted seré dichosa, y al amarle con fidelidad y ternura pagaré una doble deuda de gratitud...
–Segundo la estrechó en los brazos, y el blanco cuello de paloma de Camila reposó durante un largo minuto sobre los negros y lanudos cabellos del dichoso liberto (p. 109).

El diálogo encierra varias polisemias, para iniciar, la «confusión» del negro que mezquinamente niega su propio deseo, o más bien lo sacrifica a la voluntad de la mujer blanca, que ostenta ahora el poder para realizar el deseo en ella misma y en aquel, a quien no le corresponde (el deseo) más que como forma de obediencia: es una renuncia al placer y la pasión que en la historia narrada se canjea por subordinación ética y estética, por un ideal de no libertad frente al deseo erótico, por el eclipse del instinto inherentemente orgánico. De otra parte, el lenguaje corporal del negro cayendo de hinojos con las manos puestas en actitud de súplica, como en una epifanía, adquiere un alto poder de representación al interior de este pasaje, y con ello el narrador advierte una tensión social y política aun latente, la presencia de una fuerza reaccionaria que pone en riesgo la emancipación, la misma que viene conjurada ágilmente con una fórmula que combina la idealización de la raza blanca (y la imagen blanca de Dios), producto de la colonización religiosa, con la promesa del blanqueamiento a través del legítimo matrimonio. En efecto, era ante Dios, la Virgen, los Santos o sus amos que se arrodillaba un negro en aquella época, lo que significaba estar en la presencia de un ser divino, de lo bello, lo sublime, lo todo poderoso. Camila es para Segundo un híbrido de todo eso. Ante la presencia de estas tentativas de mestizaje y transculturación ficcionalizadas en la novela hispanoamericana del siglo XIX, resulta atendible el punto de vista de Fernando Ortiz (1983), para quien los productos emergentes de las uniones interculturales no obedecen siempre

a patrones fijos, ni generan siempre los mismos resultados: cada cultura puede trascender algunos de sus componentes originarios, al tiempo que asimila los de otra cultura y con ellos crea nuevos parámetros culturales y trasposiciones estéticas, que involucran tanto a negros como a blancos en una nueva semiótica del cuerpo, en una resignificación de los símbolos, de la cual Segundo y Camila son ejemplo palmario de cara a la construcción de una identidad nacional jerárquicamente multiétnica.

La negación del deseo en el ser negro

Cabe destacar que nada en esta novela de Samper propende por la recuperación del legado ancestral africano; no hay señales que apunten a una revisión del discurso histórico hegemónico en torno al esclavismo en el marco de la fundación de la nación; tampoco emergen tentativas narrativas, aunque fueran tímidas, en función de recuperar la tradición oral ni mucho menos la memoria colectiva de la diáspora africana como forma de resistencia cultural, desde el punto de vista del esclavo⁵. En esta obra, por el contrario, se propende por la supresión de lo «negroafricano» como denominación de origen, pero sobre todo como rasgo fisiognómico.

En adición al sacrificio del propio deseo y de sus raíces culturales, que quedan a discreción del deseo del blanco, el primero, y del blanqueamiento cultural, las segundas, la «modesta y hacendosa laboriosidad» (Samper, 2021, p. 117) de Segundo, en lo que atañe a la política, no ha de interferir en el proyecto fundacional de la nación: «nunca se apasionó en favor de ninguno de nuestros partidos domésticos [...] Y se excusaba diciendo: «Yo nada entiendo de esas cosas; nací esclavo y me crie obedeciendo»» (p. 118), componiendo un perfil de ciudadano que, a cambio de la regularización de su negritud, se torna decididamente inocuo, ingrátido e insípido políticamente. Con ello queda perfectamente claro que, en la República, se replicó la estructura señorial de la Colonia y que los derechos del ciudadano racializado estaban ahora supeditados a su desempeño económico y a su comediación.

Considérese una vez más la concesión que hace Samudio de su hija, a un negro: podría asumirse tentativamente como un principio de negación de su conciencia de clase, aun esclavista, donde se insinúa una fisura en el sistema histórico y estético que media las relaciones entre amo y siervo. Y es justo ahí donde resulta atendible la fórmula que entrega Hegel en el capítulo IV de su *Fenomenología de espíritu* con respecto al «reconocimiento de la autoconciencia», que es para y depende del

5. Por ello vale preguntarse si *Florencio Conde* encaja, aunque sea marginalmente, en aquella tradición de novela antiesclavista americana que en siglo XIX alcanzó particular desarrollo en las Antillas, especialmente en Cuba: nos referimos, por ejemplo, a obras que componen cuadros dramáticos de las tensiones sociales surgidas de las relaciones afectivas interraciales, en novelas como *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, o incluso al encuentro de deseos y subjetividades, que trazan los contornos del papel afectivo del negro en *María* de Jorge Isaacs, donde se fija la acción de dos jóvenes amantes en África.

reconocimiento mutuo en la autoconciencia de otro ser; ello significa, en función del trazo de un carácter tipificado de Samudio y su medio, que la autoconciencia (de clase) se ha perdido a sí misma, pues ahora ella se encuentra como un ser distinto. Pero puede significar, inversamente o en función del carácter del siervo, que la autoconciencia ha suprimido y superado al otro al no reconocerlo como un ser (*Wesen*), sino que lo que ella ve en la otra autoconciencia es a sí misma (Hegel, 2009, pp. 286-287).

Sin embargo, el tránsito dialéctico hacia otra totalidad, que entendida en clave hegeliana significaría la adquisición de una autoconciencia (como amante) por parte de Segundo, se ve interrumpido por cuenta de un esclavo que sacrifica su propio deseo y voluntad al deseo y voluntad del blanco, esto al no reivindicar, él mismo, la igualdad de su condición racial y por el contrario reafirmar su inferioridad en el terreno del amor: en el cumplimiento del mandato de Samudio con relación a la hija de este, el obediente Segundo no pretendía, por principio, intimidad alguna con Camila y necesario fue que ella, la mujer blanca, tomara la iniciativa frente a un liberto cuyo estado de «confusión» testimoniaba la restauración de su carácter de esclavo.

En las relaciones de poder que se refractan entre amos y esclavo, se evidencia que este no solo sacrifica su deseo al deseo de aquellos, sino que también asume las funciones que determinan la riqueza y la apetencia de los amos. El esclavo, al sacrificar él mismo su deseo y libertad al miedo a la muerte, y aun privado de una autoconciencia, asume todavía la posición de quien transforma la materia en sus diversas manifestaciones, poniendo en marcha con ello los ciclos de producción y reproducción de los que se alimenta la cultura, y en última instancia, también la historia, entendida como devenir material. Recuérdese, al punto, que para Hegel el siervo es aquel que por salvar la vida renuncia a la libertad: «Es sólo en el exponer y en el arriesgar la vida mediante lo que se acredita la libertad» (2009, p. 293). En el mismo plano dialéctico de la relación entre amos y siervo, aunque solo intuida por el narrador, la certeza de «lo verdadero» reside en el trabajo que realiza el siervo, pues solo el trabajo pone en contacto con el mundo real y es «por ese medio como la conciencia viene a sí misma» y descubre la relación asimétrica que separa al amo del siervo (p. 298).

La humildad y el temor de Segundo, y su reacción sensible ante la generosa magnanimidad de sus amos, son el matiz más nítido que se ensaya del ser domesticado: el liberto antepone a su deseo el temor a morir. Inversamente, el lente dialéctico permite concebir que, para el amo blanco, el deseo es más fuerte que el temor a morir y por eso es él (o ella) quien somete al esclavo, convirtiéndolo en objeto de deseo y sustrayendo su consciencia, es decir, que el papel del señor se verifica, de nuevo citando a Hegel, en «la conciencia que es para sí» (p. 294), o aquel que niega la existencia de la conciencia y del deseo del otro. Con todo, tras este cuadro

de derrota moral del negro frente a los amos, emerge que, en el encuentro de sus voluntades, la más débil, es decir, la de Segundo, ha sido la que ha amado más, influenciada por sus emociones.

Conclusiones

Queda claro que, superada la Colonia, la integración del negro al régimen político republicano que se plantea en *Florencio Conde* sería solo a través del librecambismo: «el comercio era sin duda el género de industria más accesible para el negro liberto» (Samper, 2021, p. 115), y a través de un blanqueamiento racial que no contempla la reivindicación de las raíces del negro, sino más bien el surgimiento de un romance interracial que se sublima en la fundación de la nación colombiana, en un cuadro histórico que entreteteje imágenes a la vez políticas y eróticas, en lo que Doris Sommer llama una «intimidad nacional», que explota sistemáticamente el tema de los amores imposibles o trágicos para incrementar el «deleite sentimental» (2004, p. 230), si bien en la fórmula narrativa de Samper el romance se torna perfectamente posible, a condición de la renuncia, por parte del negro, a ser sujeto deseante.

La domesticación de Segundo Conde, como amante y como ciudadano, suprime cualquier posibilidad de toma de conciencia histórica o de resistencia cultural; la historia de su vida, contraria a la de su hijo Florencio⁶, puede condensarse en la historia de un ser sustraído a sus raíces ancestrales que es obligado a reinsertarse en una sociedad republicana, gobernada por lógicas y valores ajenos a sus orígenes culturales y a su color de piel, que le permitirán una libertad bajo nuevos parámetros de sometimiento.

Se insiste, por igual, en la estrategia narrativa que enfatiza en el color de la piel como corporeidad o rasgo ineluctable, al que la retórica del blanco ha subordinado las demás manifestaciones y sentimientos humanos del negro. Por su parte, el negro encuentra su lugar en tanto sabe asimilar y copiar los gestos de la clase dominante en el dominio de la economía, del trabajo, la religión y sobre todo del blanqueamiento racial, sin osar invertir o deconstruir los relatos históricos que legitiman su relación asimétrica con sus nuevos amos, que reconocía en cualesquiera seres con algún grado de blanqueamiento:

6. En favor del rigor de método, es imperativo puntualizar que, en la segunda parte de la novela dedicada al hijo mestizo, se ensaya la construcción de un carácter del intelectual afrodescendiente que se integra exitosamente al proyecto de nación, apropiándose de la ideología política y los géneros discursivos de las nomenclaturas blancas, para acceder, por esa vía, a espacios de poder. Sin embargo, por liberal y democrático que parezca su talante, imitación del modelo de intelectual canonizado por la sociedad burguesa, tampoco en este personaje se manifiesta forma alguna de politización de una estética «negroafricana», si vale decir así, ni cuestionamientos a la historia oficial de la esclavitud o a la pérdida de las lenguas y tradiciones culturales africanas.

[...] habituado a la humildad de su antigua condición servil, y decidido a dar a sus hijos cierta importancia desde que eran niños, había tenido la costumbre, cuando jugaba con ellos, de decirles *su mercé* y *mis amitos*, con singular ternura, poniéndose frecuentemente en cuatro pies para hacerles de *caballo* (Samper, 2021, p. 134).

La postración como señal corpórea, de rodillas ante Camila, y en cuatro pies ante sus hijos, en consonancia con las demás señales del sometimiento físico y espiritual del cuerpo y la voz del negro expuestas hasta aquí, nos ponen ante la imagen de una nueva forma de sumisión auspiciada por un racismo acendrado de las sociedades hispanoamericanas una vez alcanzada la Independencia.

Referencia bibliográfica

- ARISTÓTELES (2005). *Ética a Nicómano*. J. L. Calvo (Ed./Trad.). Alianza Editorial.
- D'ALLEMAND, P. (2012). *José María Samper. Nación y cultura en el siglo XIX colombiano*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0290-5>
- COLMENARES, G. (1968). *Partidos políticos y clases sociales*. Universidad de los Andes.
- CRISTINA, M.T. (1976). Novela y sociedad en Colombia. *Razón y Fábula*, 42, 5-48.
- FANON, F. (2014) [1952]. *Peau noire, masque blancs*. Éditions du Seuil.
- GUILLÉN, F. (1979). *El poder político en Colombia*. Punta de lanza.
- HALLER, J. S. (1995) [1971]. *Outcasts from Evolution. Scientific Attitudes of Racial Inferiority 1859-1900*. Southern Illinois University Press.
- HEGEL, G.W.F. (2009) [1807]. *Fenomenología del espíritu*. Pre-Textos.
- HERRERA, J. (2016). El amor interracial en dos obras narrativas del siglo XIX: *Mercedes*, de Soledad Acosta, y *Florencio Conde*, de José María Samper. *Ciencias Sociales y Educación*, 10(5), 75-99. <https://doi.org/10.22395/csye.v5n10a3>
- HERRERA, J. y Wieser, D. (2021). *Florencio Conde*. Arquetipos masculinos del ciudadano racializado en la construcción de la nación neogranadina. En: J. M. Samper, *Florencio Conde. Escenas de la vida colombiana*, (pp. 9-45). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964569349-002>
- JARAMILL, J. (1974). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Temis.
- LÓPEZ, M. (2019). *Blancura y otras ficciones raciales en los Andes colombianos del siglo XIX*. Iberoamericana Vervuert.
- MARX, K. (2008) [1859]. *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo XXI Editores.
- ORTIZ, F.(1983) [1940]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales.
- SAMPER, J. (2021) [1875]. *Florencio Conde. Escenas de la vida colombiana*. Iberoamericana Vervuert.
- SAMPER, J. (1969) [1861]. *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas*. Universidad Nacional.
- SIERRA, R. (2006). *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Universidad Nacional.
- SOMMER, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América latina*. FCE.

Citación bibliográfica: LIBERTAD SUÁREZ, Mariana. «*Madame Lynch* (1957) y la emergencia de un nuevo régimen sentimental». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 72-88, <https://doi.org/10.14198/AMESN.21123>

Madame Lynch (1957) y la emergencia de un nuevo régimen sentimental

Madame Lynch (1957) and the emergence of a new sentimental regime

MARIANA LIBERTAD SUÁREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

mlsuarez@pucp.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-9513-4567>

Fecha de recepción: 13/10/2021

Fecha de aprobación: 04/11/2021

Resumen

Este artículo se centra en la novela *Madame Lynch*, escrita por la feminista paraguaya María Concepción Leyes de Chaves en el año 1957, es decir, en el momento en que la lucha por el voto femenino estaba en el punto más álgido en su país. En esta obra, la autora consigue reconstruir y dar un nuevo perfil a Elisa Alicia Lynch, un personaje femenino cuya moral había sido cuestionada públicamente porque había sido amante y madre de los hijos del presidente Francisco Solano López, aun cuando se había casado previamente con otro hombre; porque influyó en las decisiones políticas de su marido y opinó públicamente acerca de la Guerra de la Triple Alianza; y porque renegó de su educación familiar desde muy temprana edad. La primera mitad del artículo comienza con una panorámica del momento de publicación de la novela, algunas referencias acerca del movimiento de mujeres en Paraguay y su relación con el stronismo; sigue con un recorrido de las distintas reconstrucciones que se hicieron de Madame Lynch –antes y después de su muerte– en la prensa y la literatura; y desemboca en una presentación de María Concepción Leyes de Chaves como subjetividad social. Tras el establecimiento de este marco de lectura, la segunda mitad del texto se centra en el análisis de la novela *Madame Lynch* desde la teoría de los afectos. Esta aproximación permitirá constatar cómo, en esta novela, se desplazan los significados y las emociones que circundaron al personaje por décadas y, con ello, se abre

© 2023 Mariana Libertad Suárez



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

un debate sobre la identidad de las mujeres políticas. Dado el activismo de la escritora y el momento que atravesaba la nación cuando aparece la obra que nos ocupa, será sencillo percibir cómo María Concepción se sirvió de su centralidad y de la literatura para convertir las identidades de las mujeres políticas en elementos deseables para su presente y, de ese modo, argumentar a favor de la participación de las mujeres en los espacios de toma de decisión.

Palabras clave: María Concepción Leyes de Chaves; literatura latinoamericana; *Madame Lynch*; sufragio femenino; Paraguay

Abstract

This article focuses on the novel *Madame Lynch*, written by the Paraguayan feminist María Concepción Leyes de Chaves in 1957. During this year, the struggle for the female vote in Paraguay was at a decisive moment. In this context, the writer reconstructs and gives a new profile to Elisa Alicia Lynch, a woman whose morals had been publicly questioned because she had been the lover and mother of President Francisco Solano López's children, even though she had previously married another man; because she influenced her husband's political decisions and publicly expressed her opinion about the War of the Triple Alliance; and also because she denied the education that her family had given her from an early age. The first half of the article begins with an overview of the situation in Paraguay when the novel is published, it also talks about the women's movement and its relationship with power; the role runs through various reconstructions of *Madame Lynch* that were made before and after she died; and ends with a presentation by María Concepción Leyes de Chaves as social subjectivity. The second half of the paper focuses on the analysis of the novel *Madame Lynch* based on the theory of affects. This approach will allow us to verify how, in the novel, the meanings and emotions that surrounded the character for decades are displaced and a debate on the identity of political women is also opened. Given the activism of the writer and the moment the nation was going through when the work at hand appears, it will be easy to see how María Concepción used her centrality and literature to turn the identities of political women into desirable elements for her present and, in this way, argue in favor of the participation of women in decision-making spaces.

Keywords: María Concepción Leyes de Chaves; Latin American literature; *Madame Lynch*; female suffrage; Paraguay

[María Concepción Leyes de Chaves] Describe la historia de la familia de Lynch, que añade a la calidad histórica de la novela; pero parece una persona simple y débil, sin la profundidad de otras descripciones [...]

Otros autores de la época denuncian a Lynch por las atrocidades de la Guerra, pero Leyes de Chávez le da la posibilidad de ser una heroína para las mujeres paraguayas. Los autores que presentan a Lynch como una persona malvada describen un conflicto entre Lynch y las mujeres paraguayas, más bien las mujeres guaraníes. Ese conflicto añade a su estatus como un villano para la gente paraguaya. No obstante, Leyes de Chávez muestra una relación donde Lynch respeta y ayuda a esas mujeres, y entonces puede ser su heroína; la protectora y defensora de la gente.

(Kathleen Meisky, *La poderosa sexualidad femenina y la mujer decimonónica*)

Con esta valoración, Kathleen Meisky presentaba en el año 2013 una de las poquísimas lecturas contemporáneas publicadas sobre *Madame Lynch*¹, una novela biográfica escrita por la feminista paraguaya María Concepción Leyes de Chaves en 1957. En una primera lectura, estas afirmaciones podrían parecer muy consistentes, porque la protagonista de esta obra es, sin duda, una mujer dócil, extraordinaria madre y, en más de una oportunidad, asume una identidad cercana al modelo de la perfecta casada; no obstante, si se considera que este texto proponía un acercamiento a la Guerra de la Triple Alianza y al régimen de la memoria muy inusual para el momento de su edición, dado que no está centrada en las acciones de guerra ni en el heroísmo masculino, sino en la vida cotidiana de una mujer que, si bien tuvo algún poder dentro de la sociedad «en parte, gracias a los buenos vínculos con los diplomáticos europeos; en parte gracias a negocios inmobiliarios, de tabaco, de ganado; en parte por sus alianzas con las mujeres del pueblo, las kyguá verá» (Barreto, 2011a, p. 53), fue moralmente cuestionada en diversos círculos de la sociedad paraguaya.

Al respecto, vale la pena recordar que, desde 1936, por orden del entonces presidente de Paraguay, Rafael Franco, se realizó un esfuerzo colectivo por recuperar la memoria de Solano López y ubicarla en el centro del proyecto nacionalista. De hecho, el 26 de febrero de 1936, «se constituye la comisión Prohomenaje a la Memoria del Mcal. Presidente de la República, don Francisco Solano López», mientras que el 14 de septiembre de ese mismo año, se «declaraba beneméritos de la Patria al Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, a don Carlos A. López y al Mcal. Francisco Solano López, en calidad de Próceres de la Nación» (Caballero, 2015, p.

1. Todas las citas incluidas en el presente libro corresponden a la edición de 1976, que –si bien conserva las palabras introductorias de María Concepción Leyes de Chaves– incluye, en el título, el nombre de Francisco Solano López, un personaje secundario y, en ocasiones, referencial en la historia.

159). Como propone Miryam Buzó, esto podría indicar que la figura de Madame Lynch también sería vindicada en ese momento, por haber sido la compañera del nuevo prócer héroe (2021, p. 121), no obstante, es claro que a esta mujer se la ubicaba en un lugar suplementario en la memoria oficial y no, como lo hacía Leyes de Chaves, en el centro de la historia.

Tomando este gesto como punto de partida, el hecho de que la autora, con este texto, desafiara el régimen sentimental en curso, indica que el perfil atribuido a Elisa Alicia Lynch bien pudo ser usado para resignificar el lugar de la mujer política en el mapa de identidades nacionales. En otras palabras, al dar una nueva identidad a Madame Lynch que superara el de la perfecta casada y resemantizara el amor de pareja, Leyes de Chaves bien pudo estar planteando un proceso de navegación emocional indispensable para que el colectivo prosufragio femenino, en 1957, se mostrara como una comunidad afectiva digna de ser aceptada en el imaginario paraguayo.

Es importante recordar que la lucha por la ciudadanía femenina en Paraguay fue tortuosa. No solo porque fue el último país en América latina en aprobar el sufragio para las mujeres, en 1961, sino porque, además, los hombres ejercían el voto en ese país desde 1870. Es decir, desde el siglo XIX, había una sólida conciencia republicana en el país, solo que las paraguayas no eran parte –o al menos no en los mismos términos que los hombres– del contrato social. Al respecto, señala Bárbara Potthast (2007) que, si bien para comienzos del siglo XX era imposible negar la participación femenina en los acontecimientos originarios de la nación –como la Guerra de Independencia o la Guerra de la Triple Alianza–, no se podía mencionar de forma abierta su resistencia a ciertos modelos políticos, pues ello hubiera implicado admitir que tenían capacidad de decisión y, sobre todo, que estaban facultadas para asumir posiciones ideológicas de manera autónoma, lo que probaba que negarles el derecho al voto era una arbitrariedad. Así pues, el Estado, desde distintas plataformas, decidió exaltar «la imagen de la madre y esposa abnegada y sufrida pero valiente [porque] era aceptable para los liberales como para los colorados, para los militares como para la Iglesia, y también por mucho tiempo para las mujeres paraguayas mismas, que sacaron de esta imagen orgullo, aunque ningún derecho político» (Potthast, 2007, p. 442). A pesar de ello, saberse parte de la historia de su país, aunque no fuera en un lugar central, les dio a las paraguayas la legitimidad necesaria para trabajar por su emancipación.

También es pertinente recordar que, tras el fin de la Guerra de la Triple Alianza, se había difundido la idea de que la población masculina del Paraguay se encontraba casi extinta. De hecho,

hasta en los años veinte en casi todos los relatos de viaje o análisis sobre el país en Europa, se lo titulaba *país de las mujeres*. Se describía su superioridad numérica y su presencia pintoresca en los espacios públicos. [...] Estas descripciones eran positivas respecto a las mujeres, siempre descritas como hermosas, limpias, y laboriosas aunque algo relajadas en su moral sexual (Potthast, 2007, p. 440).

Resulta difícil comprender entonces por qué fueron desestimadas la mayor parte de las demandas que formularon los colectivos feministas durante esos años y, más aún, por qué continuó la reticencia en la década de los treinta, cuando se inició la Guerra del Chaco y las paraguayas tuvieron la oportunidad de ocupar puestos administrativos que habían estado dedicados exclusivamente a los hombres, y el Estado no aplicó ninguna reforma jurídica a favor de la igualdad de género. Estos hechos resultan más desconcertantes si se piensa que:

A fines de 1932, el Ministerio de Hacienda contaba con el 76% de mujeres en sus oficinas, y si bien al principio los cargos eran de menor jerarquía, antes de un año, y por primera vez, varias direcciones estatales fueron ocupadas por mujeres. En esta trama, el gobierno nombró a aproximadamente 125 empleadas que trabajaban bajo la gerencia de administradoras, jefas y directoras en la Sanidad Militar, Aduanas, Oficina de Marcas y Señales, Archivo del Ministerio de Guerra y Marina, Impuestos Internos y en el Departamento de Tierras y Colonias y, si a ello se agrega el antiguo oficio de las vendedoras de los mercados, que copaban los negocios en el principal sitio de abastecimiento de las ciudades, se observa que las mujeres vieron ampliados sus desempeños laborales (Monte de López, 2018, p. 37).

Lo que equivale a decir que las leyes no habían sufrido ningún cambio sustantivo, aunque sí se había comenzado a modificar la percepción y la autopercepción de las mujeres como subjetividades políticas. Además, como indican Orué Pozzo y Falabella

el Censo de 1950 apuntaba un pequeño margen de diferencia entre hombres y mujeres; el índice de escolaridad de las mujeres aumentaba rápidamente. Los medios de comunicación impresos expresaban estas transformaciones incorporando desde fines de los '50 e inicios de los años '60 del siglo xx una sección dedicada a la mujer. Un cambio significativo que permitiría, en poco tiempo, aumentar la venta del producto impreso (2017, p. 74).

En ese mismo sentido y, a pesar de que la publicidad solía ser un territorio de concentración de discursos residuales, hubo –a comienzos de la década– una tendencia a presentar a la mujer como productora y consumidora. También se creó, en 1951, la Liga Proderechos de la Mujer, cuyo fin primordial era la igualdad jurídica sin distinción de sexos. Dada la apertura, no es de extrañar que, en el marco de esta asociación, naciera *El Feminista*, el segundo periódico paraguayo dedicado a «difundir las ideas de la organización y a denunciar los problemas que aquejaban a las mujeres» (CEPAL, 1991, p. 2). Esta publicación tuvo treinta y cuatro entregas, y se dejó de imprimir poco después de la aprobación del sufragio femenino.

Ahora bien, en 1954, cuando Alfredo Stroessner dio el golpe de Estado que lo conduciría al poder y, pocos meses después, la ANR avaló su mandato por medio de unas elecciones, la lucha feminista cambió de rumbo. A partir de entonces, las mutaciones que había experimentado la identidad de las mujeres paraguayas

dentro del imaginario nacional entraron en tensión con los intereses de un grupo de sujetos sobremasculinizados que protagonizaban la lucha por el poder. En 1953, por ejemplo, se había fundado el Instituto Cultural de Amparo a la Mujer y, en los primeros años de la dictadura stronista, en noviembre de 1956, fue proscrito porque

no solamente [...] venía funcionando antirreglamentariamente al omitir recabar la autorización correspondiente, sino que tal denominación no era más que un rótulo del que se valían personas inescrupulosas para procurarse dinero para solventar al movimiento subversivo frustrado cuyo estallido debió producirse el 4 de noviembre [de 1956], explotando la buena fe de unos y la vocación sanguinaria de otros (*La Tribuna*, 9 de noviembre de 1956).

De igual manera, una semana más tarde, «la Sección Informes de la Policía de la Capital exigió que en el plazo de 48 horas todas las organizaciones sociales, estudiantiles, culturales, patronales, deportivas, recreativas, obreras y de cualquier otro tipo, se inscriban en sus registros» (Barreiro, 2008, p. 103). Es claro que, a la resistencia patriarcal, se había sumado la rivalidad política que estaba atravesada, además, por todas las polaridades de la Guerra Fría.

Este mapa se vio complementado con la tendencia higienista del stronismo que, como indican Orué Pozzo y Falabella (2017) implicó la transformación de la política de los cuerpos en un problema nacional y, por extensión, el desarrollo de leyes y formas de control dirigidas a negar cualquier tendencia distinta a la heterosexualidad, cualquier alteración del sistema sexo/género y, en consecuencia, cualquier identidad femenina interesada en la política. Quizás la mayor paradoja es que en esos años, María Concepción Leyes de Chaves comenzó a adquirir visibilidad en el campo cultural. Es cierto que, entre 1936 y 1975, esta intelectual había dictado «más de 30 conferencias sobre temas diversos [como] *La mujer en la historia de América* [que] tuvo lugar en la Academia Paraguaya de la Historia» (Barreto 2013, p. 69); y que, además, en la década de los cuarenta ya había desarrollado su carrera como narradora y había obtenido el «Primer Premio de Novelas del Ateneo Paraguayo de Asunción (1941), y otros similares en el Brasil (1944)»; no obstante, su participación política se hizo visible en 1953, cuando la eligieron por unanimidad presidenta de la Comisión Interamericana de Mujeres con sede en Washington D.C., cargo en el que permanecería hasta 1957 (Barreto, 2013, p. 69).

Lo más relevante de este nombramiento es que la CIM fue un organismo nuclear en la lucha por el sufragio femenino en América Latina. Como señala Lorena Soler (2019), se trata de la primera entidad centrada en la defensa de los derechos de las americanas que se encargó de elaborar una serie de informes sobre las particularidades económicas y sociales de las mujeres de la región. La creación de este cuerpo develó las similitudes históricas y políticas entre países de Suramérica y el Caribe y, en paralelo, abrió las puertas para que «las sufragistas latinoamericanas

[mantuvieran] vínculos amistosos con sus homólogas norteamericanas; con ellas desarrollaron un internacionalismo que ayudó a discutir sus pretensiones políticas y jurídicas de justicia social al interior de sus países de origen» (2019, p. 5). Esto quiere decir que, mientras María Concepción Leyes de Chaves estaba en el proceso de investigación y redacción que la llevaría a publicar *Madame Lynch*, también dirigía una organización encargada de garantizar «la igualdad civil y política de la mujer en el Continente» (CIM, 2016, p. 4). A lo que se suma que su empeño en construir una genealogía de mujeres políticas en el Paraguay, reformar el código civil y conseguir la aprobación del voto para la mujer, se materializó en el marco de un gobierno regido desde una lógica sobremasculinizada.

La centralidad de esta autora en el debate sobre la ciudadanía femenina se puso de manifiesto cuando debió abandonar la comisión y sus compañeras expresaron

su ferviente y unánime deseo de un rápido y completo restablecimiento de su salud, a fin de que su visión, su energía y sus talentos relevantes [pudieran] ser dedicados activamente en el futuro, como lo fueron en el pasado, a impulsar a la mujer de América hacia una creciente, constructiva e iluminada participación en la vida de sus respectivas naciones y en la vida de América (División de Conferencias y Organismos de la Unión Panamericana, 1957, p. 36).

Es decir, mientras se desarrollaba un gobierno que pretendía reducir la existencia y las acciones de las paraguayas al espacio privado, Leyes de Chaves reafirmaba –en lo simbólico y en lo material– la existencia de una mujer política con criterios y posiciones ideológicas claras.

Además, para mediados del siglo xx «la barragana de Solano López» ya había sido «injurada como la cortesana que incitó al inescrupuloso tirano Francisco Solano López a tomar el poder en el Cono Sur en la década de 1850, o adorada como la dama abnegada que le dio hijos al héroe paraguayo y donó sus joyas en defensa de su amada patria adoptada» (Ramis, 2019, p. 81), por tanto, el uso de la interfiguralidad en la obra de Leyes de Chaves tenía una potencia política inexistente en otros personajes femeninos de la historia paraguaya. Vale la pena recordar que Elisa Alicia Lynch era irlandesa de nacimiento, cuando todavía era muy joven, se casó con un médico francés que trabajaba en Argelia y trasladó su residencia a París. En esa ciudad, en 1853, conoció a Solano López y se marchó con él a Paraguay. En 1862, cuando ella contaba con 29 años, su amante se convirtió en presidente y algunas personas afirmaron que, desde entonces, el poder de Alicia «en la sociedad y en la política –a través de su influencia en las decisiones de López– fue absoluto» (Ramis, 2009, p. 82). En otras palabras, en su identidad se interseccionaban el hecho de ser mujer, de ser la madre de una serie de hijos ilegítimos y de ser extrajera.

A pesar de ello, muchas veces fue vista como una víctima de su pareja. En 1919, Manuel María Oliver, por ejemplo, aseguraba que Solano López «tenía silencios terribles, actos espantosos, raptos de tigre, que no lograron dulcificar ni la presencia

de aquella hermosa y abnegada mujer, Madame Lynch, que le siguió en su agitada existencia y que fue quizás el único ser que quiso, él, que era adorado por un pueblo animoso» (p. 47). Por contraste, hubo quien la responsabilizó, durante décadas, del inicio de la Guerra de la Triple Alianza y también quien la culpó de haber ordenado actos de crueldad contra soldados enemigos. Por ejemplo, en 1932, Rodrigo Soriano expresó su preocupación por un posible enfrentamiento bélico entre Paraguay y Bolivia y, para explicar sus temores, publicó un artículo en el que hablaba de «Madame Elisa Lynch» como el «genio femenino del mal que mandó Escocia al Paraguay para aniquilarlo en homérica catástrofe» (Soriano, 1932, p. 16). De la misma manera, señaló que «López, el emperador loco, y su emperatriz Elisa Lynch, confundían descargas de fusilamientos con taponazos del champaña en aquella neroniana orgía de lujuria y sangre que señaló los días últimos de la tiranía paraguaya» (1932, p. 16), es decir, este personaje fue cuestionado por disfrutar del sufrimiento ajeno y por su capacidad de influir en quienes tomaban las decisiones más trascendentes para el país.

Adicionalmente, en 1940 se había editado por primera vez *Una amazona*, el libro de William Barrett dedicado a Elisa Lynch en el que se propone un perfil bastante cercano al construido por Maud Lloyd, solo que a la bondad se le suma una fortaleza de carácter digna de admiración. En esta publicación se decía, por ejemplo, que «pese al corte militar de su ropa y de sus botas de dragón [Elisa Lynch] parecía una criatura aparte del vestido; la claridad de sus cabellos y el delicado colorido de su cutis hacían de ella un estudio en pastel en el cual todo material demasiado sólido parecía una infusión» (Barrett, 1984, p. 19) o, lo que es lo mismo, se establecía que, ciertamente, la belleza física del personaje era un hecho, aunque su temperamento desviara la atención de cualquier prenda de vestir.

Aunque su perfil no era el de una mujer intelectual, Madame Lynch pudo defenderse y autoescribirse. En 1875, por medio de un documento titulado *Exposición y protesta*, Elisa declaró que nunca había participado en política directamente y que su presencia en la guerra había estado limitada a labores asistenciales. Más adelante señalaba que jamás había cometido adulterio, porque su primer matrimonio fue anulado y su unión con Solano López era legítima porque ella lo amaba. Esto le permitió asumir como máscara el prototipo femenino de la mujer que se subleva por amor a su marido, ya utilizado en el siglo XIX por autoras como Lindaura Anzoátegui (1895-1897), al hablar de Juana Azurduy; o en el XX, por escritoras como María Jesús Alvarado o Emmeline C. Lemaire (1950), al hablar de Manuela Sáenz (1952).

Una vez establecido el marco, Elisa Lynch (1875) se propuso contraargumentar algunas de las acusaciones que habían circulado en la prensa. Por ejemplo, refutó un artículo aparecido en *La Tribuna*, en el que se le culpaba de haber robado las alhajas del pueblo de la Asunción, de haber dejado morir de hambre a la señora de

Gutiérrez y a sus hijas, de haber retenido el dinero que le pertenecía a una viuda y de haber ordenado la

ejecución de la señorita de Garmendía, de la esposa del Coronel Marcó, y de Benigno López, como el martirio de las hermanas del Mariscal» (p.33). Unos años después, abandonará el lugar de víctima y ocupará el de poseedora de una verdad para redactar otra carta que publicará en el mismo diario. Ahí afirma que: «el día que se conozca la verdad histórica, el Mariscal López dejará de cargar con responsabilidades, que después se han hecho pesar sobre su cadáver (1875, p. 35),

y luego, con un tono mucho más retador, agregar:

no hay hasta hoy un solo testigo que afirme esto ó aquello, ni habrá uno solo que se atreva a presentárseme para sostener lo que desee ó convenga á sus intereses. Mis únicos enemigos son los que tienen propiedades, y temen que las reclame, ó los que me deben, ya sea dinero ó favores (1875, p. 35).

Elisa se dice poseedora de un capital económico, moral y social, lo que la transforma en una subjetividad política que comprende mucho mejor que sus contemporáneas el régimen emocional dominante.

Más allá de las muchas diferencias contextuales que hubo entre esta figura femenina y la intelectual que, años después, la convertiría en protagonista de su ficción, es importante señalar que María Concepción Leyes de Chaves también tuvo la posibilidad de autodesignarse y lo hizo desde una centralidad poco común en sus contemporáneas latinoamericanas. No deja de ser interesante entonces que, en una de sus muchas expresiones, una voz con su centralidad en el campo haya elegido como espejo al personaje de Madame Lynch.

Es cierto que la obra de María Concepción ha sido prácticamente borrada de los programas de estudio actuales de literatura latinoamericana; no obstante, tuvo una recepción inmediata muy favorable que, si bien bajó en frecuencia, mantuvo la intensidad a lo largo de todo el siglo xx. Por ejemplo, es mencionada en *Historia cultural. Reseña de su evolución en el Paraguay*, de Luis G. Benítez, en el apartado que lleva por título «Novela». Ahí el autor afirma que «este género mayor de la narrativa, [sic] ha tenido no solo escasísimos cultores, sino lo que es peor, todos con apenas una o más producciones y de muy relativa jerarquía; en consecuencia, sin logros positivos rescatables» (1966, p. 228), justo después, pasa a presentar a José Rodríguez Alcalá y Juan Stefanich e, inmediatamente, a Concepción Leyes de Chaves, quien «colaboró desde joven en diarios locales y revistas argentinas a través de novelas breves. Luego, obtuvo el Primer Premio en un concurso con su novela costumbrista *Tavai* [y] también publicó *Río Lunado*, una selección de leyendas autóctonas [...], por último, su novela histórica *Madame Lynch*, sin duda su trabajo de mayor aliento» (1966, p. 228). Lo que indica que, para Benítez, la escritura de la autora estaba al mismo nivel que la de los novelistas más frecuentemente descritos

dentro del país, aunque no porque se considere que alguna de sus obras deba ser leída, sino porque, para él, ni Rodríguez Alcalá ni Stefanich habían producido un texto que destacara en las letras internacionales.

De igual forma, el nombre de Leyes de Chaves está registrado en el diccionario *Forjadores del Paraguay*, de Raúl Amaral (2000). Ahí se señala que la producción intelectual de la escritora no podía ser negada, menos aún, si todos los paraguayos habían tenido que leer sus relatos infantiles; sin embargo, reconocer su fortaleza como novelista, más en un campo literario en el que ese género había sido poco explorado, hubiera implicado admitir la legitimidad de sus ideas políticas, cosa que no parecía dispuesto a hacer. Por ello, ubicó su discurso en un territorio acotado de las letras nacionales, desde donde le resultara imposible dialogar con el canon. A esto se sumaba que, dada la condición de viuda de María Concepción, no se le podía atribuir su familiaridad con ciertos periodistas, poetas y políticos a la popularidad ni a la mediación de su esposo. Había un nexo entre ella y algunas figuras centrales del campo cultural que se había establecido a partir de su ejercicio de escritura. Esta idea de la escritora como elemento decorativo, más que como productora de sentidos, se extendió en América Latina en esos años.

A pesar de ello, sí hubo algunos registros como *Literatura del Paraguay* (1980), de Díaz Pérez en el que, sin inscribir a María Concepción Leyes de Chaves en la lógica de las excepciones, se leyó *Madame Lynch* como un discurso estético y político elaborado por un/a autor/a. En el apartado dedicado al exotismo americano, la novela histórica y la novela poética, el autor dice que el libro de Chaves es «una biografía novelada de la hermosa irlandesa compañera de Francisco Solano López. Posee innegable unidad en su plan y reconstruye con sabrosura una época. Se ha objetado la veracidad histórica de algunos detalles, pero tal vez se ha olvidado, al hacer estos reparos, las licencias permitidas al novelador» (1980, p.130), y se corrobora, además, que la escritora siente particular simpatía por la protagonista de su obra que «el lector comparte, aunque ese entusiasmo se apoye ocasionalmente en recursos más emocionales que literarios: por ejemplo, [...] denigrar a la rival de Elisa, Pancha Garmendia, para destacar más la figura de la primera» (1980, pp. 131-132). Díaz Pérez, con este comentario, estaría reconociendo lo apropiado del estilo de la obra y la competencia retórica de Leyes de Chaves quien habría conseguido, al igual que muchos de los escritores de la época, manejar las emociones de los lectores.

Por otra parte, la decisión de reconstruir el pasado con un eje distinto a la vida de Solano López no podía ser comprendida en un campo cultural en el que la incorporación de la mujer había resultado tan cuesta arriba. Contar la historia tomando como punto nodal la vida de Elisa Lynch, prácticamente, equivalía a asumir que Leyes de Chaves era –además de una mujer viuda que podía dialogar directamente con los hombres intelectuales de su tiempo– un sujeto autónomo.

Ello implicaba, por otra parte, reconocer que la reconstrucción del pasado era una decisión política de quien la propusiera, lo que explica por qué las reediciones de *Madame Lynch* que aparecieron después de 1985, cuando falleció la autora, dan cuenta de esta resistencia.

Es igualmente comprensible en este contexto que, en la nota introductoria que incluye María Concepción, ella trate de justificar la participación pública de Elisa en nombre del amor. Construye un personaje en apariencia dócil y sumiso pero que, al obedecer, paradójicamente, se ve obligada a actuar en el terreno de lo político. En varios momentos del texto, la voz narrativa indica que la heroína se mueve por pasión y lealtad, lo que –al menos en teoría– debería autorizar las transgresiones que comete. En paralelo, también justifica que ella elija un género como la novela histórica que había sido poco o nada explorado por las mujeres en su país. Concretamente señala que *Madame Lynch* «no es un tratado de historia ni un intento de reivindicación política, es la evocación de una época y de una personalidad, mezcla de imaginación y relato de realidades recogidas a través de archivos, bibliotecas, colecciones particulares de documentos y cartas, de tradiciones conservadas por quienes vivieron y observaron de cerca los acontecimientos» (Leyes de Chaves, 1976, p. 8). Asegura así que, si bien ella conoce un archivo que, además, fue construido por testigos directos de los hechos, su escritura no puede ser evaluada negativamente porque le falte precisión, pues nunca ha prometido escribir un texto histórico. Con esta estrategia, lograba neutralizar las voces que la veían como un ente presente, pero del todo incorporado al campo literario nacional.

Asimismo, pese a todos los esfuerzos de educar a Elisa que lleva a cabo su madre y, sobre todo, pese a la fragilidad que debía caracterizar a una niña huérfana que había crecido en un internado, la protagonista decide separarse del sistema educativo tradicional y, aunque había aprendido a tocar piano como correspondía a una joven de su clase social, rechaza la posibilidad de trabajar como maestra porque «recordaba con horror los cuatro años pasados entre los muros del colegio y le aterraba la sola idea de continuar como prisionera dentro» (Leyes de Chaves, 1976, p. 22). Se reitera entonces la relación centro educativo-cárcel basada en los códigos de honor instalados en América Latina desde la Colonia, ante lo cual, Elisa elegirá a corta edad formarse a partir de otras fuentes de conocimiento.

Desde el comienzo de *Madame Lynch*, la voz narrativa también alaba la inteligencia y la formación de la protagonista. Una vez que ella ha rechazado la posibilidad de dedicarse a enseñar, el hermano de su madre se pregunta qué será de esta muchacha «bien educada, bien emparentada, pero sin un penique» (1976, p. 22). Elisa va a romper la línea cronológica que correspondía a su identidad y, al hacerlo, demostrará que la secuencia establecida para la realización de las mujeres es arbitraria y que ella puede elegir no seguir algunos pasos. Después de estudiar, no se dedica a un oficio que extienda las labores maternas; después de casarse, decide no tener hijos;

después de separarse, elige viajar detrás de un hombre que no estaba dispuesto a darle el lugar de la gran señora.

Aún más, cuando a Elisa le presentan, en casa de su amiga de infancia, a su primer marido, reflexiona: «Si [Quaterfages] *no me hubiese conocido, se hubiera casado con Cecilia* [...] y no se alegró porque ese casamiento no hubiera sucedido» (p. 26). La protagonista plantea escenarios alternativos y, con ello, vuelve a quebrar los esencialismos, pues si bien había conocido a temprana edad a un hombre que hubiera podido considerarse «un buen partido» y había aceptado ser su esposa, aclara que eso pudo no ocurrir o que pudo haber ocurrido de otro modo, lo que rompe cualquier secuencialidad que quisiera presentar el ideologema de la mujer esposa como natural.

Quizás uno de los quiebres más significativos es la decisión de Elisa de abandonar al hombre con el que había prometido compartir su vida:

La conducta de su esposo despertó en Elisa los instintos más dispares, irritabilidad, extravagancia, hostilidad hacia su vida presente, rencores y ese constante anhelo de evasión, que formaba el fondo de su carácter. En medio de todo eso, el rostro de Solano López, tenso de energías, la invitaba a cortar las amarras [...] Los ojos color de cedro la miraban desde todos los rincones. Sentíase trastornada por una mezcla de ternura y de pudor, de entusiasmo y de vacilación. Con la misma intensidad que deseó antes lo seguro y estable, soñaba ahora con la aventura, el peligro, el azar, cualquier cosa que rompiera sus amarras (Leyes de Chaves, 1976, p. 53).

Hay al menos dos elementos destacables en la narración de este episodio. Por un lado, Leyes de Chaves usa estratégicamente la distancia histórica que la separa de Elisa, para nombrar, clasificar y jerarquizar sus emociones, para evaluar los sentimientos de una paraguaya que estaba cuestionando la institución matrimonial. A partir de ello, se revelan algunos mecanismos de funcionamiento de la comunidad emocional (Rosenwein, 2006), pues el padecimiento de esta mujer solitaria y excéntrica, visto desde 1957, cuando todavía faltaban más de tres décadas para que se aprobara el divorcio en el país, produce y delimita las expresiones «virtuosas» del amor y la repugnancia. Usando otros términos, el hastío y el rencor de Madame Lynch están legitimados porque son vistos en retrospectiva. Se perfila entonces a la protagonista como parte de un grupo atemporal en el que funcionan las mismas normas en torno a qué sentir y cómo sentirlo, esto salva su decisión de abandonar al marido de cualquier juicio moral².

2. Para Rosenwein (2006) las comunidades emocionales son construcciones estáticas y, por ello, su funcionamiento no podría explicar los cambios sociales. Es decir, sí pueden ser sustituidas, pero no podrían sufrir modificaciones internas; sin embargo, es claro que María Concepción Leyes de Chaves construye comunidades emocionales con normas y límites claros, pero con la capacidad de penetrar otras estructuras y estallarlas desde el interior.

Se construye, además, a lo largo de toda la obra, una comunidad emocional opuesta a Elisa, en la que «la irritabilidad, extravagancia, hostilidad [y] rencores» no tienen que ver con situaciones individuales, sino con el deseo de normar la conducta del otro. La autonomía disgusta en todas sus dimensiones, por ello, las emociones adversas hacia Madame Lynch y sus decisiones de vida van a tener una equivalencia en la relación con la Patria. Los personajes que terminarán traicionando a Solano López y, como consecuencia de ello, al proyecto de nación paraguaya que Leyes de Chaves defendía, serán los mismos que pretenden dominar el cuerpo y la sexualidad femenina. La estrategia sería entonces muy clara: demostrar que la lealtad a la Patria y el amor de pareja no tienen por qué excluirse, con lo cual, una perfecta casada bien podría ser, al mismo tiempo, una mujer con un deseo sexual abierto y con la capacidad suficiente como para hacer política a favor de la nación.

El mapa de identidades elaborado por la autora estará sostenido sobre las jerarquías emocionales que derivan de esta propuesta. En *Madame Lynch*, se van a presentar algunos personajes como emocionalmente superiores a otros (Rosenwein, 2006) y, más allá de su participación en el escenario bélico, quienes sientan «correctamente» se convertirán en los héroes de la patria. Las mujeres de la familia de Solano López como su madre y sus hermanas; Pancha, su expareja; y algunas otras damas de la alta sociedad tendrán una conducta mucho más reprochable que la extranjera amante de una figura pública, porque la evaluación moral de los personajes no dependerá de su conducta, sino de lo que sienten y hacia qué o quién lo sienten. A ello se suma que la autonomía económica de Elisa también la ubica en la parte más alta de las jerarquías morales. Madame Lynch fungió como «una de las principales proveedoras de los artículos más finos importados de Londres y París; un negocio bastante beneficioso, ya que no sólo estaba guiando una nueva práctica social, sino lucraba con ello» (Barreto, 2011b, p. 39) y, por ello, despertó sentimientos de gratitud y admiración en el entorno inmediato, que deslegitimaban la verticalidad contenida en los eventuales gestos de caridad de otras mujeres.

Por otra parte, la decisión de quebrar la secuencialidad de las acciones conducirá a que se exponga la arbitrariedad y, sobre todo, la necesidad de cambiar la Constitución y otros textos jurídicos paraguayos. Cuando nace el primer hijo de Elisa, ella le dice al Mariscal: «sí, Francis, esas leyes poco significan para alguien como tú completamente distinto a los demás, pero caen inexorables sobre una pobre extranjera como yo. Nadie puede impedir que se me juzgue, que se me condene y hasta que se me insulte» (1976, p. 126) y el mariscal, además de prometerle que nunca más la van a agredir, aclara que las leyes fueron «hechas por los hombres» para «complicar la vida de los demás» (1976, p. 126). En ese sentido, la opción de modificar cualquier marco legal está abierta y, eventualmente, puede transformarse en una decisión ética.

Una vez más, las comunidades de sentido en las que se inscriben los personajes involucran también a las autoras y a las lectoras potenciales de la década de los cincuenta y, lo que resulta todavía más interesante, en ambos casos, logran revestir de normalidad la presencia de la mujer en el territorio donde se deciden tanto el futuro nacional como el significado de los símbolos que regularán la vida de los ciudadanos. La pérdida del miedo hará que las protagonistas jueguen con los mandatos sociales y, en un solo movimiento, rompan la masculinización absoluta de los espacios políticos. Con esta obra, la autora muestra cómo se puede amar y entrar por medio del amor a la escena pública, en ese sentido, la participación política de las mujeres no habría sido en el siglo XIX ni tampoco sería en el XX una actividad que amenazara la concepción más tradicional de la feminidad republicana. Se podía asumir posiciones ideológicas y defenderlas, sin que ello implicara dejar de amar como le corresponde a una «buena mujer».

En este marco, la supuesta coquetería de Madame Lynch y su vínculo con los aliados militares de Francisco Solano López se terminan transformando en símbolos de su virtud. Cuando «los pensamientos furtivos [y] los deseos sellados» (p. 342) la llevan a considerar al comandante Alén, mano derecha del mariscal, como un posible amante y, en paralelo, hacen que se entristezca por el «excesivo respeto» que este hombre le profesaba, explica la voz narrativa que Madame Lynch «era una de las pocas mujeres lúcidas que comprenden el misterio secreto de su influencia sobre los hombres. No se engañaba respecto de la aparente tranquilidad de Alén, cuyo silencio era el homenaje a la lealtad. Alén no era de los que hace concesiones a la pasión. Ponía a Elisa por encima de las mujeres que pueden ser amadas de modo corriente» (Leyes de Chaves, 1976, p. 342) y, de inmediato se añade que Madame Lynch sentía un enorme vacío

en un rincón oculto del corazón, que nunca se llenaría con la conmovedora ternura condenada a eterno silencio. Sobre ese silencio, sobre las fugaces vacilaciones, fulgía la firme iridiscencia de la plenitud de su pasión por el hombre que no le pertenecía del todo (1976, p. 343).

Aunque el amor incondicional solo vaya dirigido a un hombre, se puede querer y desear a más de una persona a la vez sin que ello implique una deshonra.

Resulta muy significativo que en este pasaje se resalte el estado civil de Elisa, pues, a lo largo de toda la novela, ese no dato no parecía importante. A pesar de ello, la voz narrativa insinúa que, si Solano «no le pertenecía del todo» a Madame Lynch, ella tampoco le debía fidelidad al mariscal. Se invierten así los criterios de normalidad y ello conduce a que la voz narrativa acabe por reconocer las actitudes de la protagonista como una asimilación al tiempo cronológico, más que como una ruptura. La mujer política nace, se enamora, se casa y se reproduce, como lo indicaba la norma, el desvío de Elisa solo consiste en llevar a cabo esta acción varias veces a lo largo de su vida. Se podría afirmar, incluso, que Madame Lynch nunca ejerce

alguna acción que no fuera entendida como «propia de su sexo», por eso, queda a salvo de que se la acuse de no haber tenido parejas estables, de no haber construido una familia nuclear o de haberse resistido al mandato natural de la reproducción. Ella acata todos esos mandatos, solo que lo hace más de una vez.

A esto se suma que la ternura y la atracción sexual que le despertaban Quaterfages, Solano López y/o Alén son recubiertas con un velo romántico. Elisa no solo hace lo que le corresponde a una mujer honorable, sino que, además, la voz narrativa evalúa sus acciones como gestos de sumisión al orden emocional del Paraguay del siglo XIX. La protagonista ama de una forma que no estaba registrada en los libros de historia, entonces, el cuerpo femenino vuelve a funcionar como una superficie en la que se inscriben las experiencias emocionales y sensoriales concretas y, por tanto, como un territorio donde se encuentra registrada parte de la memoria nacional.

La autora, por medio de la representación de Madame Lynch como subjetividad deseante, supera el dualismo instaurado desde la Colonia que pretendía convertir a la mujer virtuosa en un ser puramente espiritual y hace que la materialidad de su cuerpo sea vista como el espacio donde residen sensaciones y emociones que derivan y pudieran explicar los intercambios subjetivos que se producían en Paraguay de los años cincuenta. Como menciona Miryam Celeste Buzó, en esta obra, el personaje principal es presentado «como una mujer bella, educada, fina, inteligente y con conocimientos en diversas áreas, generosa hasta el límite con los heridos y muy valiente» (Buzó, 2021, pp. 121-122) o, lo que es lo mismo, como un ser bastante cercano a la perfecta casada, solo que además expone su apetito sexual, su autonomía económica y algunas posiciones políticas muy arraigadas, lo que convierte las referencias a Alén en la ruptura definitiva con el sistema sexo/género dominante.

Adicionalmente, Solano encarnará todos o casi todos los atributos de la masculinidad normativa, por ello, quienes estén a su alrededor le deberán obediencia; no obstante, Alén y Elisa se van a comunicar más allá de la mirada censora y van a desarrollar un vínculo difícil de percibir desde el poder. A partir de entonces, diversificarán las formas de ser hombre o mujer en el Paraguay del siglo XIX y, sobre todo, establecerán nuevas valoraciones emocionales para todas las alternativas. En la novela de María Concepción Leyes de Chaves la multiplicación de las feminidades impedirá que a Elisa se le niegue la condición de mujer.

Entonces, si se piensa la obra desde la estructura de una novela de formación, resulta inevitable percibir cierta reflexión sobre la situación que experimentaban las feministas paraguayas en los años cincuenta del siglo XX. Los aprendizajes de juventud de Elisa estuvieron determinados por su rechazo de las enseñanzas familiares y su distanciamiento de la educación formal elaborada desde los centros de poder político y económico. Luego, la peregrinación será en un escenario de guerra en el que, por tradición, se le había dado un papel secundario a la mujer. Por último, llega

el perfeccionamiento en el que ella, hasta ese momento leída como una mujer política, se convierte en un ser maternal, amable por todas las masculinidades presentes y vista con muy buenos ojos desde las instancias de poder. Se podría decir entonces que si bien, estructural y estilísticamente, *Madame Lynch* puede ser considerada un *bildungsromans*, Elisa no lleva a cabo un proceso de construcción o búsqueda del yo, sino que promueve el crecimiento social. Por ello, la obra no cierra con la madurez de la protagonista, sino de la sociedad, que acaba por comprender el papel que las paraguayas habían jugado en sus acontecimientos originarios. En otras palabras, María Concepción Leyes de Chaves disloca el régimen emocional y, al hacerlo, consigue subvertir el régimen de historicidad y darles a las mujeres políticas en el pasado, el presente y el futuro de su nación.

Referencia bibliográfica

- AMARAL, R. (2000). *Forjadores del Paraguay: diccionario biográfico*. Distribuidora Quevedo de Ediciones.
- BARREIRO, L. (1997). Construcción femenina de ciudadanía. En L. Barreiro y C. Soto, (Eds.). *Ciudadanas: una memoria inconstante* (pp. 89-106). CDE/Nueva Sociedad.
- BARRETT, W. (1984). *Una amazona*. Editorial Portada.
- BARRETO, A. (2011a). *Mujeres que hicieron historia en el Paraguay*. Servilibro.
- BARRETO, A. (2011b). *Elisa Lynch*. El Lector.
- BARRETO, A. (2013). *Espacio de Mujeres Políticas: las ellas en la historia política paraguaya, 200 años de puertas por descubrir*. Decidamos.
- BENÍTEZ, L. G. (1966). *Historia cultural; reseña de su evolución en el Paraguay*. El Arte.
- BUZÓ, M. C. (2021). *Análisis de la figura de Elisa Alicia Lynch en las obras Madame Lynch y Francisco Solano López, de María Concepción Leyes de Chávez; Una Amazona, de William Barrett; y El secreto de Madame Lynch, de Antonio Salum Flecha*. Universidad Nacional de Asunción.
- CABALLERO, P.C. (2015). La instauración del nacionalismo como política de Estado durante el gobierno del Coronel Rafael Franco (1936-1957). *Trans-pasando Fronteras*, 7, 151-178. <https://doi.org/10.18046/ref.i7.1589>
- COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. (1991). *Diagnóstico de las organizaciones no gubernamentales, centros académicos, organizaciones de mujeres y su papel en la promoción de la participación de la mujer en la sociedad paraguaya*. CEPAL. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/18875/S9100117_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y Consultado el 1 de febrero de 2018.
- COMISIÓN INTERAMERICANA DE MUJERES. (2016). *Plan estratégico 2016-2021 de la Comisión interamericana de mujeres*. OEA- CIM.
- DÍAZ, V. (1980). *Literatura del Paraguay*. L. Ripoll.
- LEYES DE CHAVES, M. C. (1976). *Madame Lynch y Francisco Solano López*. Artes gráficas Negri.
- LYNCH, E. A. (1875). *Esposición y protesta*. Imprenta rural.
- MEISKY, K. (2013). *La poderosa sexualidad femenina y la mujer decimonónica: La falsificación de Elisa Alicia Lynch, la madama paraguaya*. Tesis. College Ohio University.

- MONTE DE LÓPEZ, M. (2018). Mujeres en la Guerra del Chaco: su protagonismo en la retaguardia y en la vanguardia. *Res Gesta*, 54, 31-54.
- ORUÉ, A.; FALABELLA, F. y FOGEL, R. (2016). *Género y dictadura en Paraguay Los primeros años del stronismo: El caso de los 108*. Arandurá.
- ORUÉ, A. y FALABELLA, F. (2017). Hombres, mujeres y nación: representaciones en medios impresos durante la dictadura stronista en Paraguay. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135, 71-87. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i135.3145>
- POTTHAST, B. (2007). Algo más que heroínas: varios roles y memorias femeninas en la Guerra de la Triple Alianza. En L. Capdevila, N. Richard, y B. Capucine (Eds.). *Les guerres du Paraguay aux XIX– XX siècles* (pp. 431-444). CoLibris.
- RAMIS, G. (2009). Regreso del pasado: Madame Lynch y el imaginario paraguayo. *Latin American Theatre Review*, 2 (42), 81-101. <https://doi.org/10.1353/ltr.2009.0019>
- ROSENWEIN, B. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell University Press.
- SOLEL, L. (2019). Mujeres y redes internacionales: La Liga Paraguaya Pro Derechos de la Mujer (1951-1962) como parte de las disputas de la Guerra Fría. *Descentrada*, 3 (1), 1-13. <https://doi.org/10.24215/25457284e073>
- SORIANO, R. (1932). Paraguay-Bolivia. *Heraldo de Madrid*, 42 (14), 512-516.

Citación bibliográfica: LÓPEZ ARRIAGA, Elsa. “Un “silencio perfecto”: el horror blanco en *Mandíbula* de Mónica Ojeda». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 89-105, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22667>

Un «silencio perfecto»: el horror blanco en *Mandíbula* de Mónica Ojeda

A «perfect silence»: the white horror in *Mandíbula* by Mónica Ojeda

ELSA LÓPEZ ARRIAGA

Universidad de Guanajuato, México

elsalopar@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6189-9764>

Fecha de recepción: 10/05/2022

Fecha de aprobación: 31/05/2022

Resumen

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) se posiciona ya como una de las más valoradas autoras de la narrativa contemporánea de ficción. Su expresión literaria se codifica en el lenguaje poético y cuidadoso, y en un ímpetu artístico por articular la belleza con lo indecible, el dolor, el miedo y lo atemorizante. En este trabajo analizo su novela *Mandíbula* (2018), donde la autora renueva tabúes y horrores atávicos de un mundo tan conocido como perturbador y terrible. Me detengo en los distintos desplazamientos de las figuraciones y los agentes del horror gestados a partir de las potencialidades aterradoras de la adolescencia como momento intersticial. Parto de la propuesta que se hace en la novela respecto al «horror blanco» en vínculo con lo amenazante de una realidad imposible de conocer y comprender, para explicar la manera en que la autora actualiza los códigos, imaginarios y motivos clásicos del horror, tales como lo extraño o anormal y sus manifestaciones, el miedo, la atmósfera, el espacio y el efecto producido, lo cual permite a Ojeda movilizar nuevas formas de pensar las relaciones y significaciones de los motivos del género en función de la realidad contemporánea representada.

Palabras clave: horror; miedo; realidad amenazante; narrativa ecuatoriana; Mónica Ojeda



Abstract

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) is already positioned as one of the most valued authors of the contemporary Ecuadorian narrative. Her literary expression is codified in a poetic and careful language, and in an artistic impetus to articulate beauty with the unspeakable, pain, fear and the frightening. In this paper, I analyze her novel *Mandíbula* (2018), where Ojeda renews ancient taboos and atavistic horrors of a world that is familiar as disturbing and terrible. I pay special attention to the different displacements of the figurations and the agents of horror generated from the terrifying potentialities of adolescence as an interstitial moment. This study is based on the proposal that is made in the novel regarding the «white horror» in connection with the threat of a reality impossible to be known and comprehended, to explain in which way the author revitalizes the classic codes, imaginaries and motifs of horror, such as the strange or abnormal and its manifestations, fear, atmosphere, space and the effect produced, which allows Ojeda to mobilize new ways of thinking about the implications and meanings of the genre's motifs based on the contemporary reality.

Keywords: horror; fear; threatening reality; Ecuadorian narrative; Mónica Ojeda

Cuando Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), una joven y congruente voz literaria latinoamericana de la actualidad, recupera en su artículo «Sodomizar la escritura» una expresión de Raúl Zurita: «La escritura es como las cenizas que quedan de un cuerpo quemado. Para escribir es preciso quemarse entero, consumirse hasta que no quede una brizna de músculos ni de huesos ni de carne» (Ojeda, 2018b, para. 6), borda discretamente las nociones fundamentales de su propia poética: una escritura telúrica capaz de estremecer, de transgredir y de revelar las experiencias oscuras de lo humano.

La misma autora identifica su literatura como una escritura extrema, evocación del instinto indomesticado de la palabra, experiencia de la profanación y la violencia, escritura que sucede

cuando desde el principio del proceso creativo se ha asumido que el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo habitan en el lenguaje; que no basta con contar, sino que se necesita respirar, intuir y expandir lo que hay por debajo de lo que se cuenta: un impulso pantanoso (Ojeda, 2018b, para. 7).

Consciente de ese peligroso ejercicio, la joven ecuatoriana asume y potencia la pulsión del gesto poético en la narrativa para generar una emoción turbadora. Atravesar el universo literario de Ojeda supone acercarse a una poética de la escritura extrema, la cual, explica, «es siempre liminal: una en la que el escritor está a punto de hacer algo terrible como *desocultar* un horror privado o atávico o hundir las manos en el centro de un tabú» (Ojeda, 2018b, para. 5). Entrar con violencia en el terreno de lo sagrado supone rozar los límites soportables del discurso y del pensamiento, en tal caso, la palabra no es un mero instrumento, sino un fin.

La narrativa de Ojeda crea un lenguaje literario justo en el núcleo de la tensión entre distintas fuerzas: «Busco la belleza en el horror y el horror en la belleza» (Hevia, 2018, para. 2). Ese ímpetu de lo sublime prima en la intención de su poética. Cruce de la belleza y el horror, lo sublime suscita emociones de magnificencia y terror, conmueve, inmoviliza y perturba, promueve una reacción física articulada entre el deseo o el placer y el miedo. En este sentido, la perspectiva del horror con la cual la autora codifica su literatura abreva de una puntualización importante que Devendra P. Varma (1923) hace en su estudio a propósito de la literatura gótica:

Horror resorts to a cruder presentation of the macabre: by an exact portrayal of the physically horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. Horror appeals to sheer dread and repulsion, by brooding upon the gloomy and the sinister, and lacerates the nerves (p. 130).

En este rasgo de exposición, de acercamiento violento e intenso en busca de causar un efecto de repulsión o disgusto, se sitúa uno de los elementos distintivos del género y, desde ahí, se articula con otros agentes y mecanismos. Mónica Ojeda echa mano de estos recursos reactivándolos mediante nuevos procedimientos y técnicas, asimismo, subvierte y reimagina tópicos clásicos.

Las escrituras extremas permanecen en el umbral de aquello que no debería decirse, como asegura Angelica Gorodischer (1985): «La escritura es sintomática, reveladora y revelación, aún cuando oculta, y precisamente porque oculta» (p. 480). En la última novela de Ojeda, *Mandíbula* (2018), esa construcción liminar traspasa los umbrales del lenguaje, y es ahí, en los significados que se exceden y desplazan, en las insinuaciones y vacíos, donde residen los más importantes aciertos de su construcción. Mediante este lenguaje, desbordante en su elaboración lírica y revelador de su más oscura verdad, los inquietantes pliegues de la escritura encarnan «un logos inmolado: un lenguaje donde el verbo no podía erguirse», porque «la sintomatología del miedo [es] muda, pero jadeante» (Ojeda, 2018a, p. 96). En la narrativa de Ojeda algunos miedos no pueden nombrarse.

Desde esta perspectiva, en la novela opera una serie de desplazamientos de las figuraciones y los agentes del horror, capaz de vigorizar los elementos de la tradición al situarse a las puertas de un umbral delineado por la fuerza desconocida y terrible de los cuerpos pubescentes. Dicho traslado significativo sucede a partir de la propuesta del horror blanco, el cual enmarca la contingencia de lo amenazante. *Mandíbula* sugiere la potencia de lo liminar, de una realidad imposible de conocer y comprender, por lo tanto, a su estructura subyacen distintas manifestaciones del miedo, ya como una respuesta frente a lo desconocido, ya como efecto de una amenaza física.

La novela sigue el rastro de textos antecesores, como la novela *Nefando* (2016) y el poemario *Historia de la leche* (2019), en cuanto a su forma de apuntalar la mirada en los recovecos ominosos y abyectos de la realidad, y de desafiar los tabúes más

enraizados. A estos ingredientes se suman la nota de lo grotesco, la gran cantidad de símbolos y referencias de la cultura *pop* y mediática, la prolija intertextualidad literaria, artística y cinematográfica, en la cual convergen las más importantes influencias de la autora: de Horacio Quiroga y Pablo Palacio a H.P. Lovecraft, Herman Melville y Arthur Machen, entre otros que se anuncian en los epígrafes: Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Joanna Baillie o Leopoldo María Panero. Aunque algunas de estas afinidades literarias se explican de manera manifiesta, quizá hasta chocante, sin duda permiten delinear la tradición en la cual se inserta.

Formalmente *Mandíbula* ofrece una dinámica detallista nutrida por la variedad de registros y de voces, la movilización de una prosa profusa en contrapunto con el aliento poético de la palabra y la ruptura de la linealidad anecdótica. Fragmenta la cronología y la narración lineal, creando una clase de circularidad, pues inicia y termina con el mismo hilo argumental, que confina el universo narrativo dentro de sus propias fronteras.

Dos historias centrales catalizan las relaciones de los personajes de la novela, todos ellos femeninos. Por un lado, un pequeño grupo de seis amigas adolescentes, estudiantes de un prestigioso colegio bilingüe del Opus Dei forman una especie de secta perversa cuya suerte de templo es un edificio abandonado. El lugar secreto motiva un culto donde las integrantes exploran sus intereses creativos y las fronteras de la sexualidad, la violencia y el miedo. Por otro lado, la segunda historia tiene como centro a la profesora de Lengua y Literatura Clara López Valverde, quien llega a trabajar al mismo colegio después de ser secuestrada en su propia casa por dos alumnas de su anterior trabajo. Clara siente por su madre un amor tan atemorizante por ferviente que termina por desbordarse de un modo enfermizo y la arroja hacia la enajenación de su papel de guía de sus estudiantes. Finalmente, vuelca en una formación siniestra su desempeño hasta secuestrar a una de sus alumnas.

Todas las historias se entrecruzan para construir una narrativa de lo «femenino monstruoso», esto es, acota la autora,

ver hasta dónde llegaban las relaciones madre-hija, maestra-alumnas, hermanas y mejores amigas. Todos son vínculos pasionales que si se llevan al extremo pueden dar pie a la violencia y a la crueldad. Creo que en lo extremo quedan desnudas partes de lo humano que hemos intentado reprimir (Hevia, 2018, para. 7).

Esa monstruosidad emplaza al cuerpo femenino a una posición siempre liminar, donde se conjuga una naturaleza bipartita: la falta y el exceso, lo natural y lo anormal, la protección y la destrucción, lo conocido y lo terrible¹.

1. A propósito de lo femenino monstruoso, Anna Boccuti, en su ensayo ««Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe» (2022) articula, por un lado, la importancia del monstruo femenino en tanto alianza en la conquista de autonomía y emancipación del discurso hegemónico patriarcal; por otro lado, lo

Les enfants terribles: los agentes del horror

Incluso con los todavía pocos acercamientos críticos a la novela, ya es posible dar con perspectivas muy variadas, en algunas de las cuales se subraya la osadía genérica del texto, pues se lee como *thriller* psicológico, novela de formación o, como comenta Carlos Pardo (2018), «una obra de personajes reducidos a cuerpos, «como los torturados», que dan un relieve siniestro a expresiones como «sangre de mi sangre» y «carne de mi carne»» (para. 10). De igual forma, se la ha considerado como una *bildungsroman*, aunque, según anota Ana Gutiérrez (2018), desde una óptica tergiversada:

El crecimiento físico, moral y psicológico de los personajes no se realiza sobre una línea recta que conduce hacia la luz; al contrario, se trata de una intrincada senda que se abre hacia el daño y la abyección, pero a la vez una senda pavorosamente lúcida. Igual que en *Nefando*, *Mandibula* se asoma al lado oscuro de la infancia (p. 39).

Según apunta la estudiosa, ese proceso de aprendizaje, formación y crecimiento, o bien, *bildung*, que experimentan los personajes es muy poco esclarecedor, más bien, la [de]formación deriva en la oscuridad, donde yace el miedo y el horror.

En una dinámica que infringe el desarrollo progresivo característico del *bildungsroman*, la novela da cuenta de un despertar de las seis jóvenes protagonistas, particularmente de Fernanda y Annelise, al confrontar de distintas maneras su propio ser femenino. En este sentido, el crecimiento resulta amenazante porque pone en relieve la fragilidad del mundo donde habitan y el cuerpo adolescente, en tanto materialización del caos que supone esa edad, denota su propia incomodidad y se muestra como irreconocible.

En esa etapa de autodescubrimiento, cuando su cuerpo empieza a ser un desconocido temible, las adolescentes exploran los alcances de sus pulsiones sexuales, de su naturaleza femenina indomesticada y de los valores reprobables. Traspasar las fronteras de lo físico implica activar un mecanismo por medio del cual las pasiones humanas se transmutan en realidad, por ello, las seis estudiantes llevan a cabo acciones performativas capaces de potenciar el efecto de sus deseos: los «ejercicios funambulistas». Estos son «pequeñas hazañas: cosas que tuvieran cierto grado de dificultad para quien las ejecutara, casi siempre a nivel corporal [...] actividades infantiles de resistencia que llenaba[n] al grupo de una emoción difícil de disimular, una sensación de poder y de control» (Ojeda, 2018a, p. 24). En un principio, quizá pequeños castigos, juegos de manos o bofetadas, sin embargo, con el tiempo el sentido simbólico de los ejercicios funambulistas se fortalece con prácticas más

monstruoso femenino como aquello donde juegan un papel fundamental las marcas del género y las funciones reproductivas, pero que depende de la naturaleza liminar del cuerpo de la mujer, representación de lo sagrado y lo terrorífico.

íntimas entre Fernanda y Annelise. Lo más importante de estos ejercicios es su composición que se urde con las finas hebras de un anhelo de comprender el vínculo entre el placer y el dolor a partir de prácticas como masturbarse, probar la sangre menstrual de la otra, morderse o ahorcarse, siempre en franco desafío a lo permitido.

La transgresión del cuerpo nace del impulso siniestro del deseo desbordado, es decir, explica Eugenio Trías (2016), es «la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada, como deseo, si bien temida» (p. 47). Desde ahí, la concepción del espacio íntimo, tan privado como es el propio cuerpo, sostiene la articulación de lo siniestro, pierde su ocultamiento para exhibir su verdadera condición perturbadora, por ello, el redescubrimiento de los límites físicos resulta fundamental para la urdimbre de los códigos poéticos del horror en la novela.

Los personajes de *Mandíbula* devienen en sí mismos universos desequilibrantes e incómodos cuando se encuentran en un estado intermedio ante las mutaciones corporales y la pérdida de lo que conocían de sí: «Hay una especie de indefinición peligrosa en la adolescencia, un vacío, una potencia que puede dispararse hacia cualquier lugar y que la hace muy distinta, incluso opuesta, a todas las demás edades» (Ojeda, 2018a, p. 208). Si bien en la novela está ausente un conflicto entre los paradigmas de los mundos real y sobrenatural, cuando los elementos del mundo conocido se tornan extraños, se abre un intersticio donde habita lo desconocido, lo anormal y lo indefinido, «una especie de limbo vital» (Ojeda, 2018a, p. 208). En esa abertura se concentra uno de los desplazamientos más importantes de la novela, pues el horror se sitúa en esa incertidumbre, en esa indeterminación puesta en marcha a partir de los cuerpos pubescentes en crecimiento. Aunque sí para el ejercicio de la violencia, para el efecto del horror en *Mandíbula* no se identifica un agente deliberado, más bien, hay una no presencia cuya naturaleza y propósito no puede conocerse. Por lo tanto, la tensión de la novela se teje a partir de las posibilidades desencadenadas por ese momento indefinido, vacilante e intersticial de la transición entre la infancia y la adultez.

Esta amenaza no puede verse ni nombrarse, es silenciosa y oscilante, de ahí el horror del autodescubrimiento, de la edad blanca, como se denomina en la novela, es decir, la adolescencia. Lo interesante de la edad blanca, en el universo poético de Ojeda, es su apertura a toda suerte de posibilidades. La edad blanca es potencia. Es el momento perfecto para las experiencias físicas, donde convergen lo prohibido, el placer y la violencia, marcas ineludibles del impulso natural indomesticado de la transición, cuyo marco es un entorno deslumbrante que va más allá de los límites de lo conocido.

La edad blanca es tan susceptible a distintas formas como a la mácula: «¿Qué es lo que pasa cuando vemos algo blanco?», le preguntó Annelise a Fernanda sin esperar una respuesta. «Que sabemos que se va a manchar», le dijo sonriendo blanquecinamente» (Ojeda, 2018a, p. 92). Y esa sonrisa alba será el anuncio de la misma posibilidad de la que habla:

Nuestro cuerpo cambia. Nuestra mente cambia. Y es como si, de repente, estuviéramos poseídas por esa blancura (es decir, por esa potencia de mancharnos) y esa blancura fuera una presencia ubicua en el tiempo de los hombres. [...] La edad blanca, en mi teoría, sería el tiempo de los cuerpos en donde es posible la manifestación de esa blancura, de esa potencia primordial a la que llamaré Dios Blanco [...]. Lo único que sabemos es que los cuerpos púberes son, y han sido siempre, marionetas sensibles a su presencia. Quizás usted vea el peligro de ese Dios en nuestra metamorfosis corporal: pezones que se levantan, vello que se abre camino en zonas inesperadas y que enrarece la piel, manchas, acné y sangre. Son transformaciones que nos van vaciando de todo lo que fuimos y en cada una de ellas está él: avivando una conmoción mórbida y anticipando lo terrible (Ojeda, 2018a, pp. 212-213).

Por esta razón resulta relevante el sobrenombre con el cual la madre de Annelise identifica a su hija y a Fernanda: *les enfants terribles*. Esta nominación remite a la transmutación, a la anticipación de lo terrible, y a la blancura de una naturaleza intolerable y desmesurada. Como puede notarse en la cita anterior, la amenaza, lo temible, no se distingue, entonces, en un cuerpo específico, sino en la misma naturaleza humana. En esta desembocadura de lo posible, la maldad se configura como la irrupción en un plano distinto y abstracto al de la vida cotidiana. Lejos de relacionarse con los actos, sin duda crueles, repulsivos, feroces y, en el orden instaurado por su colegio, pecaminosos, el mal supone transgredir los límites y constituir un éxtasis similar a la santidad en el mundo espiritual. Podría pensarse, entonces, esta maldad en el mismo nivel intersticial de la edad blanca². La maldad de las adolescentes se sostiene en su carácter subversivo, en una confrontación con las normas culturales y religiosas, de ahí un claro movimiento entre la belleza, el horror y el miedo, que se sustenta en la novela a partir del verso de Rilke «La belleza es la primera manifestación de lo terrible» (Ojeda, 2018a, p. 99). Por eso, Annelise es encarnación de la dualidad, Fernanda «descubre que Annelise es bella y que la belleza también produce miedo» (Ojeda, 2018a, p. 246). Esta doble faceta de la

2. Mediante variados aspectos de su composición, *Mandibula* convoca la herencia de «La gente blanca» de Arthur Machen, entre ellos destaca la naturaleza de la maldad y el pecado, como acota el personaje de Ambrose en el cuento, estos implican «tomar el cielo por asalto [...] un intento de penetrar a otra esfera superior mediante métodos prohibidos» (Machen, 2020, p. 133), y, dice más adelante, «una suerte de arrebato o éxtasis del alma; un esfuerzo trascendental por sobrepasar las ataduras ordinarias» (p. 135).

compleja constitución humana permanece en latencia en la edad blanca, siempre a punto de convertirse en alguna otra cosa³.

En este sentido, la novela urde una otredad que emerge de la potencialidad de la adolescencia como agente del horror, fragmenta los sistemas que parecían inamovibles y muestra la vulnerabilidad de lo familiar y seguro, instaurando el caos, el desequilibrio y el miedo, explica Annelise a Miss Clara:

Para mí, el miedo a la edad blanca empezó mientras mi cuerpo cambiaba. [...] Esto incompleto e indefinido que le repugna de nosotras es igual de repulsivo para mí. La infancia termina con la creación de un monstruo que se arrastra por las noches: un cuerpo desagradable que no puede ser educado (Ojeda, 2018a, p. 218).

El cuerpo pubescente somete. Incluso inaprensibles, el horror y el miedo desencadenados por él establecen una tensión entre la revelación que sucede en la mente y el elemento que la desata. La dinámica se muestra terrorífica porque escapa al entendimiento, dice Annelise, «lo horrible, lo que en verdad nos petrifica los órganos, es lo que conocemos a medias, lo que tenemos cerca y, a pesar de ello, somos incapaces de entender» (Ojeda, 2018a, pp. 204-205). Aquello extraño, inexplicable o incomprensible en una realidad invariable deviene, sin duda, en una amenaza, y ante la amenaza, la respuesta es el miedo.

H.P. Lovecraft (2002) inicia su famoso ensayo sobre la literatura de horror con una afirmación fundacional: «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (p. 7). Esta idea se convierte en el punto concéntrico de *Mandíbula* en tanto reflexionar el mundo en términos de lo humanamente impensable. En la narración sucede lo apenas comprensible, lo irrepresentable, que se sitúa en una grieta desde donde se percibe una revelación abrumadora y, por lo mismo, terrible. Aquí, la propuesta de la novela marca un importante deslinde de la perspectiva de Lovecraft, uno de sus referentes declarados, pues si este considera que «el horror y lo desconocido o extraño están siempre conectados estrechamente» (Lovecraft, 2014, p. 151) mediante la emoción del miedo, en *Mandíbula*, esta experiencia trasciende la demarcación de lo desconocido. Se trata de una suerte de sensación mística en la cual, al carecer de forma conocible no puede tampoco pensarse ni comunicarse, sucede como una experiencia de la mente y los sentidos:

Cuando uno desconoce alguna cosa siempre puede tener la esperanza de llegar a conocerla en el futuro, pero ¿qué haces con algo que siempre has tenido enfrente y que de

3. Respecto a esta dicotomía, la autora advierte: «Lo que me interesa es el paso del amor a la violencia, de la bondad a la crueldad. De cómo una misma persona puede ser capaz de dar una caricia y poco después, un golpe. Es en esa zona donde se mueve mi novela. La violencia suele mostrarse y analizarse como algo ajeno y no, es parte de las relaciones humanas» (Hevia, 2018, para. 5).

repente se muestra irreconocible e impenetrable? Lo horrendo, quiero decir, no es lo desconocido, sino lo que simplemente no se puede conocer (Ojeda, 2018a, p. 205).

Mandíbula condensa la creación de universos de horror mediante dos experiencias del miedo, desde las cuales la mirada se filtra tanto por lo abominable y repulsivo como por la ruptura de la realidad estable: el miedo físico o emocional y el miedo metafísico o intelectual⁴. De acuerdo con la diferenciación de David Roas (2011), el miedo físico o emocional sucede en el nivel de las acciones y supone una amenaza física, incluso de muerte, la cual se consigue a partir de medios naturales que no escapan a la explicación lógica. Esta categoría del miedo activa uno de los dispositivos del horror, pues «'horror' approaches violence in its intensity» (Varma, 1923, p. 130). En el caso de la novela, la impresión del miedo físico se experimenta a partir de los distintos mecanismos del ejercicio de la violencia desatados, en efecto, por las acciones de los personajes, ya sean los juegos funambulistas, los actos de transgresión, los secuestros, entre otros. Por eso, según reflexiona Miss Clara, el cuerpo es el lenguaje del miedo, «el miedo olía a cuerpo» (Ojeda, 2018a, p. 41), pues genera una reacción física perceptible.

El miedo metafísico o intelectual, explica Roas (2011), «atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (p. 96). Ahora bien, es cierto que para Roas existe un vínculo ineludible entre este tipo de miedo y lo fantástico, sin embargo, aunque la novela de Ojeda no entrañe una vacilación entre las leyes naturales y un acontecimiento sobrenatural, sí es una invitación a leer los intersticios de la extrañeza en lo que nos es propio, lo cual lo convierte en depositario de los temores imposibles de comprender. De tal manera, en *Mandíbula* las convicciones resquebrajadas de lo conocido producen el miedo a partir de la potencia de la edad blanca, cuya efectividad reside en aquello que muestra, es decir, «sin otro motivo que no fuera el miedo primordial al miedo. El horror más puro: transparente, horizontal y febril» (Ojeda, 2018a, p. 198). Por ello no es gratuito cuando Miss Clara identifica a sus estudiantes como «niñas-torturadoras-ovulares» (Ojeda, 2018a, p. 197), en una clara referencia a la potencia horripílica de la transición adolescente. Cabe, además, la asociación entre el miedo metafísico y el horror cósmico de Lovecraft, una articulación que

4. En la novela se enuncian en un breve comentario dos manifestaciones del horror que se vinculan directamente con estas dos experiencias del miedo. Annelise explica a Miss Clara: «El de usted es un horror que es físico y metafísico a la vez. En cualquier caso, siento que usted y yo tenemos en común un acercamiento real a un miedo diferente que no todos comprenderían, aunque intentáramos explicarlo» (Ojeda, 2018a, p. 207). Desde la propuesta de la estudiante, el miedo y horror físico de su profesora consisten en un efecto emotivo acompañado de una reacción física: sudores, temblores, gestos y gritos; mientras que los metafísicos apuntan hacia el quebrantamiento de una realidad estable y a la posibilidad de lo incognoscible.

cobra relevancia porque Ojeda hace de esta categoría del miedo eje central de su codificación del horror.

El horror blanco o el silencio perfecto

Si en el ideario de Lovecraft la marca del horror puede reconocerse en entidades o eventos ajenos al entendimiento o aceptación del ser humano, o bien, en la transgresión de aquello que desde la razón puede explicar lo establecido o normal, *Mandibula* acusa la actualización de estos rasgos posicionando como agente central del horror un acontecimiento vital, natural y conocido para todo ser humano. Aun así, constituye una amenaza que se cierne sobre la existencia porque crea el resquicio hacia lo incomprensible y ajeno.

Con la guía de Annelise, las amigas protagonistas de la novela dan forma a una génesis cosmogónica mediante la cual su momento intersticial de vida cobra sentido para ellas y les permite refugiarse en una protección suprema: el Dios Blanco. Esta divinidad, «potencia primordial» (Ojeda, 2018a, p. 212), simboliza esa parte de ellas mismas que la razón no les permite conocer y entender: «El Dios Blanco se les presentaba solo a chicas de su edad y la visión era tan perturbadora que las transformaba para siempre» (Ojeda, 2018a, p. 119). Al reconocer la superioridad del Dios Blanco, se le atribuyen las cualidades posibles y verdaderas de la edad blanca, de la misma manera la deidad está sujeta a tomar cualquier forma, todas o ninguna, pero su sustento recae en un acto de fe, en la creencia en un sistema complejo que determina su existencia.

Tales tendencias numinosas rigen el poder de una deidad que es tan misteriosa como fascinante, tan temible como protectora. La simbólica del Dios Blanco se sostiene en la dualidad de la transformación del cuerpo femenino que experimentan las adolescentes:

El Dios Blanco es la manifestación aglutinadora de todos esos dioses: el despertar de la sexualidad en la adolescencia y sus cambios incómodos sobre el cuerpo son solo una puerta abierta a su presencia. Porque, si se detiene a pensarlo, no hay nadie más perversible y contaminable que un adolescente. Lo siento en este mismo instante: mientras le escribo, siento ganas de convertirme en algo peor de lo que soy. Pienso y siento cosas que no pensaba ni sentía cuando era niña. Cosas malas y sucias. Cosas que podrían lastimar a otros. Cosas que salen de mí misma y que me asustan (Ojeda, 2018a, p. 214).

El Dios Blanco es una figuración femenina, origen y fin de todo, un ser relacionado con la imagen materna, un «dios-madre-de-útero-deambulante, la verdadera madre y origen de la leche» (Ojeda, 2018a, p. 188). En esta representación simbólica se condensa el alimento espiritual e inmortal, solo a través del Dios Blanco y de la energía compartida por su leche pueden conseguir el conocimiento y el entendimiento. La leche mantiene relación con la luz blanquecina de la luna, conformando

un orden simbólico de lo femenino en la blancura de la deidad ideada en la novela. Su simbólica evoca a la Luna Nueva, la Diosa Blanca del nacimiento y el crecimiento en la Triada Lunar doncella, madre y anciana⁵. Sin embargo, como las adolescentes que la encarnan, su transformación se cubre por lo terrible: al alimento y la vida que provee el Dios Blanco se opone su naturaleza destructiva y sanguinaria. Resguarda y lanza al caos. La operación del revestimiento simbólico de entrega y temor queda clara mediante la enunciación poética revestida de poderes místico-religiosos en la oración litúrgica del Dios Blanco:

Dios-madre-de-útero-deambulante/ Me abro a ti/ Te entrego mi cráneo de leche/ Mi pureza/ Mis dientes/ Mi hambre/ Me abro a ti/ Te entrego mis miedos/ Hago contigo y el horror un templo/ Me abro a ti/ Te entrego mi sangre y las de mis hermanas/ Juntas veneramos tu mandíbula encarnada/ Me abro a ti/ Goteando/ Salpicando/ Mis deseos/ Mis ansias/ Me abro a ti/ Dios Blanco/ A lo prohibido/ A tu mancha/ Me abro a ti (Ojeda, 2018a, p. 188).

El culto al Dios Blanco se nutre de las historias de horror y *creepypastas* que narran Fernanda y Annelise al resto de su grupo de amigas. El acto de narrar adquiere una articulación discursiva capaz de incidir en la realidad al poner en marcha una energía destructora. Si en la tradición de los relatos de horror, los libros infaustos, abominables, portadores de maldad y maleficios, o con fórmulas mágicas instauraban una atmósfera de legitimidad, en la novela de Ojeda las historias de terror, miedo y violencia, así como las *creepypastas* operan también cual grimorio, pues el poder de la palabra dicha propicia una modificación en la manera de concebir la realidad. El efecto de la actualización del grimorio como motivo del horror descansa en el gesto de dejar emerger los deseos o pensamientos oscuros que se establecen fuera de las normas culturales o sociales. Así, la palabra válida y legítima lo posible y su potencia.

En *Mandíbula* el culto al Dios Blanco se erige en el orden de la adoración y la obediencia a un ser con facultades destructivas. En este rasgo resuena el horror cósmico, ubicado en la hendidura entre creencia y razón, entre lógica y superstición. Las jóvenes se entregan a una presencia descomunal, al poder e influencia absolutos de una divinidad que puede crear y destruir a voluntad, cuya figuración, al escapar

5. La Triada se completa con la Luna Llena, la Diosa roja del amor y las batallas; y la Luna Vieja, la Diosa Negra de la muerte y la adivinación (Graves, 2014, p. 112). En el orden de esta configuración simbólica, la novela y la obra de Ojeda son particularmente nutridas. La autora teje su cosmovisión literaria a partir de la tradición místico-religiosa de la palabra poética y su articulación con representaciones simbólicas de lo femenino y lo materno, por lo mismo, para ella la poesía es portadora tanto de encantamientos mágicos y sagrados como de poderes adivinatorios y poéticos. Esta línea que atraviesa toda su obra se percibe desde sus primeros libros, como *Historia de la leche*, y se continúa hasta las representaciones de lo andino en *Las voladoras* (2020). En este sentido, Ojeda restituye a la poesía, la creación y la palabra su poder sagrado desde el ámbito de lo simbólico, a la manera de la propuesta de Graves en *La Diosa Blanca* (2014).

del entendimiento, remonta un agudo horror ante el caos del mundo interior. Tal devoción deviene altamente significativa por lo perturbador del carácter siniestro fincado en la simbólica del parangón Dios Blanco/ edad blanca.

Con esta directriz, la composición de *Mandibula* da forma al horror blanco, que tiende puentes con el horror lovecraftiano, cuyo punto de encuentro es la importancia de lo inconmensurable y lo incognoscible. Este panorama se dibuja en la novela tomando como punto de partida la configuración de *Moby Dick* de Herman Melville, en términos del efecto de parálisis ante la potencia de color de lo níveo, de una sensación de enmudecimiento, «una bala que entra por los ojos y se aloja en la mente hasta corroer todo el lenguaje» (Ojeda, 2017, para. 10).

Antes de la publicación de su última novela, Ojeda reflexionó a propósito del artificio y los símbolos de ese horror blanco. Siguiendo la tradición desatada por Poe –y la cual continúan Lovecraft y Melville–, las posibilidades alegóricas del blanco en los códigos del horror se fortalecen por su vínculo con el lenguaje, ya por su manera de anticipar lo abyecto y abominable, ya porque sitúa en un instante y en una zona sin lengua una mudez resultante de la confrontación directa con el horror. Ojeda establece dichas asociaciones recurriendo a la exclamación *Tekeli-li* de uno de los personajes de *Narrative of Arthur Gordon Pym* de Poe para intentar nombrar una imagen indefinible: «But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow» (Poe, 1975, p. 882). Precisamente, la expresión es símbolo de lo innombrable, del sinsentido, «una calavera en el lenguaje» (Ojeda, 2017, para. 14) que acontece cuando no hay palabras ni entendimiento posible ante el asombro y perturbación de lo blanco. Es una «monstruosidad léxica» (Ojeda, 2017, para. 15), la lengua de lo desconocido, el sinsentido y el caos.

En la lógica de lo innombrable por indefinido, el horror es considerar lo impensable en términos de las capacidades cognitivas del ser humano, por lo mismo, repara en la imposibilidad de reaccionar frente a lo aterrador. Eugene Thacker (2019) denomina a ese preciso momento «pensamiento congelado», es decir, «cuando los sentidos se vuelven absurdos, el lenguaje empieza a fallar y el pensamiento se torna extrañamente análogo al silencio» (p. 110). Así, el horror blanco y su silencio calan en el fallo de la lógica ante el desafío que representa una amenaza incognoscible.⁶

Esta línea de pensamiento encuentra resonancia en la novela, donde se traza la herencia de la tradición a partir de la referencia directa al capítulo «The whiteness of the whale» de *Moby Dick*, con la intención de establecer el paradigma del

6. Para Thacker (2019), el horror es el pensamiento como límite. Desde ahí, explica la noción del «pensamiento congelado»: «Lo que «siento» es el fallo de los sentidos. En el límite de la capacidad del ser humano para sentir y pensar se encuentra el sentido del límite de los sentidos y, de igual manera, el pensamiento acerca del límite del pensamiento» (p. 167).

inquietante horror de lo blanco. La lectura del texto de Melville para la clase de Lengua y Literatura inspira a Annelise a crear al Dios Blanco, en clara referencia a la intensidad del horror innombrable que comunica la mística ballena. El Dios Blanco, en su indefinición, replica el silencio ante el asombro, implícito en la exclamación *Tekeli-li* y las lenguas de lo desconocido propias de las criaturas lovecraftianas, según explica Annelise: «La totalidad y la inmensidad de la nada se condensan en esa claridad máxima [...]. La mística de Lovecraft es una mística sobre el vacío, es por eso que el horror blanco se relaciona con el horror cósmico» (Ojeda, 2018a, p. 215). De ahí la relación de la divinidad de las adolescentes con la figura del *Slenderman*, protagonista de una famosa *creepypasta*, un ente blanco, alargado, de formas poco definidas y el vacío perturbador como cara. Porque eso, el aparente vacío, la indeterminación, es el Dios Blanco: «¿Por qué el Dios Blanco es blanco?», preguntó Natalia justo antes de contar su propia historia de horror. «Porque el blanco es el silencio perfecto», respondió Annelise con aparente solemnidad. «Y Dios es el horrible silencio de todo» (Ojeda, 2018a, p. 93).

Al respecto, Kandinsky (1991) considera el blanco como el símbolo de un mundo divino fuera del alcance de la comprensión humana:

De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. [...] Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades (p. 86).

La blancura fantasmal se convierte en el recurso simbólico de la incertidumbre y el peligro que acompaña a las amigas, justo porque elaboran un mundo desconocido donde se disloca y desestabiliza la realidad: «volvían a sus hogares sintiendo que alguien o algo las acechaba; que un poder divino y monstruoso podría revelárseles por la noche, en la madrugada, sin que ninguna pudiera cerrar los ojos para protegerse» (Ojeda, 2018a, p. 111). Todo mundo desconocido, apunta Lovecraft, es un mundo amenazador y lleno de posibilidades malignas.

Si el horror cósmico es una revelación imposible de eludir porque se posa de inmediato en el fondo de la mente hasta que la destruye, el horror blanco no parece lejano, pues quienes lo experimentan no pueden comprenderlo. Significativa por su énfasis perturbador resulta la inscripción en la habitación blanca del edificio abandonado (espacio de las ceremonias al Dios Blanco): «Quién lo ve y no está listo para verlo, morirá, pues su aparición es como la muerte: le quita el color a todas las cosas» (Ojeda, 2018a, p. 155). Más aún, la blancura enceguece, avasalla y destruye, es imposible mirarla dos veces, como sucede en los relatos de Lovecraft y como se revela en «La gente blanca» de Machen (2020): «Aquellos que por casualidad, o por una aparente casualidad, recibieron la visión de esa blancura resplandeciente necesitaban cubrirse los ojos en su segunda vista» (p. 177). Y es que la blancura adolescente de *Mandibula* se asoma al absoluto y al vacío sin nombre, siempre al

acecho de su propio ser. El horror blanco explora el espanto de la propia fragilidad, de saberse ínfimo e insignificante, «y después de eso lo único que nos queda es la locura: el horror mayúsculo que destruye todo sentido» (Ojeda, 2018a, p. 217). La experiencia del horror blanco, entonces, es la revelación y el deslumbramiento «no la del miedo que proviene de lo que se esconde dentro de la sombra, sino la de lo que se revela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras» (Ojeda, 2018a, p. 206).

La retórica del horror enfatiza la relevancia de la atmósfera donde se gesta su efecto. En la tradición a la que remite *Mandíbula*, la atmósfera es ingrediente fundamental para representar un específico estado de ánimo humano, en especial, el miedo a una fuerza incomprensible y extraña. Lo anterior cala en un relato no casual y cuyas motivaciones no se explican de modo ordinario. En la novela, la atmósfera, además de ser determinante para todos los ejes de la historia, se consolida en la presencia de un lugar geográfico maldito, un espacio signado por la blancura, atravesado por el cúmulo de potencialidades y la exposición de los significados simbólicos de los temores primordiales.

Tal como es consabido, la literatura de horror frecuenta lugares apartados, extraños, mágicos y siniestros donde habitan o se invocan entes demoniacos, presencias inactivas o fenómenos catastróficos. Si bien en la tradición del género destacan las casas antiguas con reminiscencias góticas, el desierto, las islas desoladas, los bosques boreales o druídicos, el mar ártico y el hielo antártico, Ojeda renueva esos espacios clásicos y adecua su atmósfera poniendo como escenario perfecto para el horror un edificio en ruinas entre cuya estructura se abre paso la naturaleza: «Había tardes en las que el edificio parecía un templo bombardeado, otras, un jardín colgante, pero cuando la luz empezaba a menguar y las paredes se ensombrecían, la estructura adoptaba el aspecto de un calabozo infinito –o de un castillo gótico, según Analía–» (Ojeda, 2018a, p. 17). A la manera de las antiguas casas abandonadas de Nueva Inglaterra, los bosques, jardines y castillos, el edificio de *Mandíbula* evoca los significados de lo múltiple: «Era un edificio inacabado de tres pisos, una estructura grisácea con escaleras irregulares, arcos de medio punto y cimientos a la vista» (Ojeda, 2018a, p. 16). El edificio revive los espacios de la literatura gótica y de horror, y abre sus fauces a las anormalidades, revelaciones y perturbaciones, porque, explica Fernanda, es la atmósfera, el ambiente, el que motiva la infracción de los límites de lo natural haciéndolo parecer antinatural.

Sin una dislocación espacial o temporal, el edificio confronta a las adolescentes con su propia naturaleza: «El Dios Blanco es lo que somos cuando estamos aquí» (Ojeda, 2018a, p. 91), dice Annelise. De tal modo, esa atmósfera concentrada en una única habitación donde celebraban las ceremonias y rituales comparte lo inquietante de la potencia del blanco. Poco a poco, la habitación se prefigura alejada de su naturaleza ordinaria a partir de la percepción de las adolescentes y se torna

un lugar sagrado, de ahí que los fenómenos acontecidos en su interior respondan al orden de lo religioso y busquen su explicación mediante el credo ideado por las protagonistas. Esto acontece cuando las adolescentes empiezan a experimentar una especie de éxtasis producido al interior de la habitación: Fátima permanece enajenada en el marco de la puerta, Natalia se petrifica y Annelise «parece poseída por las cosas que se inventa. Su imaginación es muscular, está unida a su esqueleto y es, no sé, real. Es algo que se mueve» (Ojeda, 2018a, p. 135).

Habitáculo del horror, este espacio blanco siembra un miedo atractivo en el grupo, un temor a todas horas, que modifica la percepción, organización y funcionamiento de su mundo. El temor a la transmutación, a lo indeterminado y a la amenaza de lo íntimo se metaforiza en el espacio, que cobra una impresión viviente:

Desencajaba respecto a todo lo demás. Era diferente en un mal sentido. [...] Luego agarró un ambiente enfermo, como a deformidad, y a las paredes les comenzaron a salir humedades negras bajo la pintura que se inflaba y escurría agua. Voy a sonar demente, *I know*, pero las humedades de esa habitación parecen venas, se lo juro. Y la pintura blanca es como piel sudorosa cuando llueve (Ojeda, 2018a, p. 136).

La escena perturba porque consiste en una revelación sin imagen, en una inquietud frente a algo que se siente, pero no se puede ver. El gesto vivo de la habitación se percibe como la materialización del interior de las adolescentes, por eso temen entrar o mirarla, pues representa aquel miedo del que no pueden huir, un miedo a sí mismas. Por ello, la habitación blanca constituye una atmósfera hiperbólica e incita lo extrasensorial. Consiste en una escenografía precisa que enmarca la difusión de los bordes entre realidades posibles, pues ante la fragilidad de un referente real según lo conocían los personajes, es decir, su corporalidad antes de cambiar, el horror empieza a ejecutarse en los límites del lenguaje y de la mente.

De tal suerte, el horror blanco promueve una sensación de miedo contenida en la imprecisión de una experiencia interna. Ahí el horror encuentra una nueva máscara del deseo para formular las preocupaciones terroríficas de la transformación vital. El horror blanco es, pues, el enmudecimiento, formar el silencio del asombro, tratar de emitir sonidos cuando la garganta es incapaz de nombrar una realidad inteligible, un vacío abominable, porque carece de expresión una verdad que es más aterradora en tanto no puede siquiera conocerse. El silencio perfecto del horror blanco es un lenguaje que crea lo que no puede decirse, es el lenguaje de las imágenes, de la experiencia y de los sentidos. El silencio propuesto en *Mandíbula* es la esencia de la mirada, la transfiguración y el deslumbramiento. Es el lenguaje intersticial del miedo, el cuerpo y los sentidos.

Sin duda, la escritora ecuatoriana configura de manera renovada los rasgos clásicos del horror, lo cual le permite movilizar nuevas formas de pensar las relaciones y significaciones de los motivos del género en función de la realidad contemporánea representada, entre ellos, los cinco elementos esenciales de la literatura de

horror que apunta Lovecraft (2014): cierta anormalidad básica o subyacente; los efectos; el modo de manifestación; la reacción de miedo; y los efectos específicos según las condiciones dadas (pp. 154-155). La efectividad de la propuesta del horror en *Mandíbula* funciona en distintas dimensiones, una de ellas es revivir y actualizar los imaginarios clásicos del género; la otra, es el desplazamiento de los agentes del horror, tan íntimos como innombrables, indómitos y oscuros, que exponen el miedo más próximo pero que no puede comprenderse, la potencia de la verdad más aterradora: la de sí mismo. Con todo, en la novela no se desdibujan los puntos de contacto con la tradición de la cual abreva, más bien su literatura explora otras vías de diálogo, desde la actualización de las convenciones genéricas, y trae consigo renovados cuestionamientos respecto a las categorías y la composición literarias.

Referencias bibliográficas

- AILOUTI, M. (2019, marzo 8). Escribir en Ecuador y ser mujer. *El cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20190308/escribir-ecuador-mujer/381713425_0.html#:~:text=M%C3%A1s%20por%20falta%20de%20oportunidades,monstruos%20y%20peque%C3%B1as%20violencias%20cotidianas.
- BOCCUTI, A. (2021). «Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe. *América sin nombre*, 26, 129-151. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>
- GORODISCHER, A. (1985). Contra el silencio por la desobediencia. *Revista Iberoamericana*, 51 (132), 479-481. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4060>
- GUTIÉRREZ, A. (2018). *Mandíbula*, novela de formación invertida [Reseña]. *Contrapunto* (48), 38-39. <https://revistacontrapunto.com/archivo/>
- GRAVES, R. (2014). *La Diosa Blanca*. Alianza editorial.
- HEVIA, E. (2018, junio 5). Mónica Ojeda: «Busco la belleza en el horror y el horror en la belleza» [Entrevista]. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultural/20180605/monica-orejeda-mandibula-6859335>
- KANDINSKY, V. (1991). *De lo espiritual en el arte*. Labor.
- LOVECRAFT, H. P. (2002). *El horror en la literatura*. Alianza editorial.
- LOVECRAFT, H. P. (2014). Notas sobre la escritura de ficción extraña. En M. G. Burello (Ed.), *Howard Phillips Lovecraft horror y ficción* (pp. 151-156). Prometeo libros.
- MACHEN, A. (2020). La gente blanca. En *La casa de las almas* (pp. 127-177). Perla ediciones.
- OJEDA, M. (2017, septiembre 24). Tekeli-li, o el horror de lo innombrable en la literatura. *Pliego suelto*. <http://www.pliegosuelto.com/?p=23742>
- OJEDA, M. (2018a). *Mandíbula*. Candaya.
- OJEDA, M. (2018b, junio 29). Sodomizar la escritura. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html
- PARDO, C. (2018, junio 11). Carne de mi carne. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/06/08/babelia/1528455001_950607.html
- POE, E. A. (1975). Narrative of A. Gordon Pym. En *Complete tales and poems of Edgar Allan Poe* (pp. 748-883). Random House.

- ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma.
- THACKER, E. (2019). *Tentáculos más largos que la noche. El horror en la filosofía* (vol. 3).
Materia Oscura.
- TRÍAS, E. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.
- VARMA, D. (1923). *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. Arthur Barker LTD.

Citación bibliográfica: IUBINI VIDAL, Giovanna. «Traducción cultural y representación de la cultura mapuche en dos obras de literatura infantil y juvenil chilena». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 106-124, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22376>

Traducción cultural y representación de la cultura mapuche en dos obras de literatura infantil y juvenil chilena

Cultural translation and the representation of mapuche culture in two books of chilean literature for children and young people

GIOVANNA IUBINI VIDAL

Universidad Austral de Chile, Chile

giovanna.iubini@uach.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-8792-4622>

Fecha de recepción: 31/03/2022

Fecha de aprobación: 19/05/2022

Resumen

Este estudio tiene por objetivo analizar la representación de la cultura mapuche en dos obras de literatura infantil y juvenil chilena, para determinar qué estrategias y posicionamientos se toman en la traducción cultural del mundo mapuche para las y los niños chilenos. Al respecto, proponemos que el análisis de estas obras demostrará que en las últimas cuatro décadas la literatura infantil y juvenil chilena ha transitado desde un posicionamiento discursivo y textual que evidencia su ajenidad y lejanía con las claves culturales del mundo mapuche, hacia un posicionamiento dialogante e intercultural, mediante un discurso basado en la cercanía y en el conocimiento de la situación histórica del pueblo mapuche. Comprender las formas de traducción cultural que surgen en los textos pensados para la niñez y juventud, es fundamental para propender un diálogo intercultural desde la literatura y la educación.

Palabras clave: traducción cultural; representación; cultura mapuche; literatura infantil y juvenil

© 2023 Giovanna Iubini Vidal



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Abstract

The aim of this study is to analyse the representation of Mapuche culture in two books of Chilean literature for children and young people, in order to determine what kind strategies and positions are taken in the cultural translation of the Mapuche world for Chilean children. In this respect, we propose that the analysis of this book will demonstrate that over the last four decades, Chilean literature for children and young people has moved from a discursive and textual positioning that evidences its alienation and distance from the cultural keys of the Mapuche world, towards a dialogic and intercultural positioning, through a discourse based on proximity and knowledge of the historical situation of the Mapuche people. Understanding the forms of cultural translation that emerge in texts designed for children and youth is fundamental to promote intercultural dialogue through literature and education.

Keywords: Cultural translation; representation; Mapuche culture; children's and young people's literature

Introducción

La literatura infantil y juvenil (en adelante, LIJ) es un terreno crecientemente explorado por la crítica e investigación académica y literaria; no obstante, por su histórica asociación al canon escolar, se le relegó a la categoría de «subliteratura», una literatura menor en relación con la «gran literatura» o «literatura general». Este aspecto ha sido calificado por María del Pilar Núñez (2009) como parte de los elementos que operan negativamente en la LIJ, junto con el peso de la intervención de las editoriales y la instrumentalización moralizante y didáctica. Estas condiciones de posibilidad han hecho que, históricamente, el libro infantil y la niñez fueran, según Sánchez Corral (1992), «objeto y receptor de los contenidos doctrinales, orientados según los preceptos éticos e ideológicos dominantes y según las necesidades acomodaticias de las clases más privilegiadas» (p. 529), lo cual incide en que hasta hoy día en el sistema escolar chileno se genere un discurso moral para la formación de las y los niños que instrumentaliza la literatura, alejándola de la experiencia estética y el goce lector.

En este sentido, se torna importante comprender, tal como lo ha planteado Teresa Colomer (1999) que, tanto a nivel social como del sistema escolar, la LIJ tiene algunas funciones, tales como iniciar a los jóvenes lectores en el acceso a la representación de la «realidad» ofrecida a través de la literatura, es decir, al imaginario social y cultural. En esta investigación, nos interesa entrar en este aspecto, por lo que nuestro objetivo es analizar los procesos representacionales que realiza la LIJ respecto de la cultura mapuche¹, determinar las estrategias textuales,

1. De acuerdo con María Ester Grebe, (1998) «el término mapuche –o «gente de la tierra»– ha sido usado por los indígenas mayoritarios de Chile como autodenominación (...) Este término ha sido usado, asimismo, como sinónimo de araucano, lexema mediante el cual los españoles designaron a

discursivas y visuales a los que recurre la LIJ y demostrar los posicionamientos discursivos que evidencian los textos. Por este motivo, esta investigación surge como una reflexión sobre las posibilidades de diálogo intercultural desde la literatura hacia discursos que se instalan a nivel social, que se deben revisar desde una perspectiva crítica.

En este contexto, entendemos que la literatura infantil y juvenil chilena es un sistema literario en proceso de desarrollo y formación, que establece diálogos con la literatura general, tal como lo establece Juan Cervera (1992)². Por este motivo, se torna necesario preguntarnos qué lugar tiene la representación de la cultura mapuche en la literatura infantil y juvenil en Chile, cómo esta se simboliza textualmente para las niñas y niños, qué discursos se asocian con esta cultura y qué posiciones se asumen en los textos sobre esta cultura y comunidad. Por este motivo, nuestra hipótesis consiste en que, en las últimas décadas, la LIJ chilena ha transitado distintas formas de tomar posición. En primer lugar, observamos que hay textos que se plantean desde la ajenidad, aun cuando buscan el «rescate» de lo fundamental de esta cultura y, en segundo lugar, existen otras producciones que se plantean desde una posición dialogante y de cercanía con la cultura mapuche, cuyos relatos dan cuenta de los conflictos que ha generado su tránsito histórico hacia la actualidad. Esto se concretiza en que los textos de los escritores no mapuches realizan un proceso de traducción para acercar a las y los niños chilenos a las claves culturales del mundo mapuche desde una perspectiva histórica; no obstante, dado que en este proceso las y los autores toman posiciones de ajenidad o de cercanía sobre la cultura mapuche, entonces, los textos tienden a trasparentar dos perspectivas: un discurso estereotipado, discriminatorio y xenofóbico que se transmite a la infancia o, por otra parte, un discurso más conciliador y cercano a la situación histórica del pueblo mapuche.

los mapuche» (p.55). Se trata de una cultura originaria que se ubica en «segmentos importantes de las regiones VIII, IX y X de Chile, abarcando desde el río Bío-Bío hasta el archipiélago de Chiloé» (Grebe, 1998, p.55).

2. Decimos que es un sistema literario en formación apoyándonos en la teoría de los polisistemas de Even Zohar (2011) porque esta genera un diálogo donde participa un emisor, que en este caso corresponde al productor o autor, como un sujeto que tiene una posición en el sistema, goza de lectura y validación y cuenta con un proyecto estético. Además, hay un receptor o «consumidor», se caracteriza por su rango etario y por los cambios que se han producido en torno la idea de niñez; por ende, este posee un «gusto» y es capaz de marcar ciertas tendencias de preferencia (en términos de la teoría de la recepción), posee ciertas formas de recepción y consumo de bienes culturales que están marcadas por la familia y la escuela, pero también por el mercado; elementos de los cuales se va independizando en la medida en que va desarrollando un camino lector.

El proceso de comunicación se produce en un contexto muchas veces institucionalizado por la familia o la escuela, y se enmarca en un «mercado» que plantea modos de difusión y estrategias de posicionamiento, crea un sistema de validación que permite que se desarrollen procesos de canonización de los textos literarios, del cual lectores, docentes y mediadores (junto con el mercado), formamos parte.

Traducción cultural y representación de la cultura mapuche en la LIJ chilena

Tal como lo plantea Manuel Peña en su *Historia de la literatura infantil chilena* (1982), en distintos momentos se han generado textualidades cuyo objetivo ha sido representar las culturas originarias en Chile, centradas, particularmente, en la mapuche³. Estas lecturas se han ido incorporando progresivamente al canon escolar, es decir, a las lecturas a las que acceden las y los estudiantes chilenos, ya sea por elección del cuerpo docente y de los establecimientos educacionales a través de su plan lector, o por medio de las listas de lectura sugeridas que propone el Ministerio de Educación de Chile en las Bases Curriculares⁴ que elabora para la asignatura de Lengua y Literatura.

Estos textos son de distinta procedencia, ya sea literatura creada para la infancia o literatura ganada⁵ que con el tiempo pasa a formar parte de la LIJ. En este último ámbito, encontramos obras tales como *La Araucana* (1574) de Alonso de Ercilla y Zúñiga y las recopilaciones de cronistas como Fray Félix de Augusta, que transforman al lenguaje del mito y la leyenda la cosmovisión mapuche que se transmite a través de los *piam* (relatos fundacionales) y los *epew* (relatos de función didáctica), tal como ocurre con el relato de *Txeg-Txeg* y *Kai-Kai Filü* (Ñanculef Huaiquinao), hipotexto que posteriormente ha sido adaptado para el público infantil chileno. Así sucede, por ejemplo, en *Leyendas y cuentos araucanos* (1938) de Blanca Santa Cruz Ossa, donde se encuentran la narración «La culebra Treng Treng y la culebra Kai Kai»; en *Cuentos Araucanos. La gente de la tierra* (1982) de Alicia Morel, en el cual este relato se denomina «Las dos serpientes de la tierra del sur» y, más recientemente, en libros-álbum como *Txeg Txeg egu Kay Kay feichi antü ñi chaliwnhon!* *El día en que Txeg Txeg y Kay Kay no se saludaron* (2007) de Carmen Muñoz Hurtado.

3. Solo en las últimas décadas han entrado a la LIJ relatos provenientes de culturas originarias como la aymara, quechua, rapa nui, kawésqar, entre otras; ejemplo de ello son *La pequeña Rosa Rosalía* (2003) de Víctor Carvajal, cuento basado en la cultura aymara; *El insólito viaje de Jemmy Button* (2008) de Ana María Pávez y Olaya Sanfuentes (texto basado en la historia de un joven yagán); *Delfines del sur del mundo. Cuento basado en un relato selk'nam* (2005), *El calafate. Cuento basado en una leyenda aonikenk (tebuelche)* (2005), *El niño del Plomo. Una momia Inca* (2006), *Elal y los animales. Mito de creación de la Patagonia* (2007) de Ana María Pávez y Constanza Recart; *El cóndor y la pastora. Cuento basado en una leyenda atacameña* (2004) y *La música de las montañas. Cuento basado en un relato aymara* (2005) de Marcela Recabarren; *Tega Aku Aku há' uruera. Los Aku Aku y su siesta de verano* (2007) de Carmen Muñoz Hurtado; y *Sobre las alas del cóndor* (2018) de Luigi Dal Cin.

4. En tanto forma de organización curricular para los procesos de enseñanza y aprendizaje de las distintas áreas de disciplinas que conforman las asignaturas que un estudiante debe cursar en la Enseñanza Básica y Media en Chile, el Ministerio de Educación propuso, en los años noventa del siglo pasado, unos Contenidos Mínimos Obligatorios (CMO), que en los años dos mil fueron ampliados y mejorados con una estructura más organizada, denominados Bases Curriculares (BC).

5. Término acuñado por Juan Cervera (1992), que se refiere a todas aquellas producciones textuales que «no nacieron para los niños, pero que, andando el tiempo, los niños se la apropiaron o ganaron, o los adultos se las destinaron, previa adaptación o no» (p. 18).

Otro antecedente importante, mencionado por Manuel Peña, es la tira cómica «Mapuchín», ilustrada por E. Ditane en la *Revista Aladino*, de los años 40 del siglo pasado. Se trata de una curiosa versión de un niño, aparentemente mapuche, cuya imagen emula el imaginario visual sobre las culturas originarias de América del Norte, particularmente, de la transmitida por el personaje *Haiwatha* de Walt Disney. De este modo, «Mapuchín» no aparece representado con las ropas tradicionales del mundo mapuche sino que usa taparrabos, no se ubica en el territorio del *wallmapu* (centro-sur de Chile donde tradicionalmente habita esta cultura), sino que transita por la selva o el desierto norteamericano, y es un «indiecito», tal como lo dice la voz narrativa de la tira cómica. En este sentido, la idea de «mapuche» a la que alude este cómic se encuentra descontextualizada, por lo que el horizonte de expectativas de su título no coincide con el contenido de la historieta y, por ende, anula la existencia de lo mapuche para las y niños de la época. Si bien es cierto que esta obra surge en un momento histórico en el que no existía un fuerte posicionamiento intercultural, creemos que la construcción de esta imagen de las culturas originarias es paradigmática, porque homogeneiza la profunda diversidad de sus expresiones y formas de vida, reduciéndola a la clásica idea de «indios y vaqueros», noción que replica la clara noción de «civilización y barbarie»⁶ que fue absolutamente gravitante para la formación de la identidad cultural de nuestro continente.

En producciones textuales como estas observamos que se realiza un proceso de traducción cultural del mundo mapuche para las y los niños y jóvenes de Chile. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, no debemos reducir el concepto de «traducción» a un fenómeno de carácter lingüístico, ya que debemos comprenderlo de forma más general, como un proceso que «tiene lugar cada vez que la experiencia ajena se interioriza y se reinscribe en la cultura receptora» (Selva, 2010, p. 6), por lo que en la traducción cultural siempre «existe un espacio o intersticio de la diferencia que genera cierta intraducibilidad, la cual permite la relectura, modificación o la adaptación del significado original para las estructuras de la recepción de la cultura receptora» (Selva, 2016, p. 6).

Si comprendemos esta forma de traducción como un problema de cuño cultural, entonces, de acuerdo con Homi Bhabha (2013), este se vincula con la

6. Nos referimos a la propuesta de Domingo Faustino Sarmiento (especialmente plasmada en *Civilización i barbarie: vida de Facundo Quiroga i aspectos físico, costumbres i hábitos de la República Argentina* de 1845), según la cual los pueblos originarios son considerados la expresión del retraso sociocultural, de modo que surge la paradoja representacional de que:

[E]l progreso aparecía necesariamente ligado a un esfuerzo consciente y programático de transformar la misma composición étnica de su población y, consecuentemente, educarla en los más elevados principios de la moral social de su tiempo, que no eran otros que los de Europa y la América anglosajona. Este programa solo era viable si el estilo de vida de los gauchos y el atraso de la pampa desaparecían ante el empuje de la educación y la cultura de raíz europea. (Oviedo, 1997, p. 33)

escisión histórica que generó la colonización y, sobre todo, su enfrentamiento a la diferencia cultural. Para las comunidades colonizadas, la traducción cultural constituye una interacción compleja que «emerge solo en los límites de la significación de las culturas, donde los sentidos y los valores son mal entendidos o los signos son malversados» (p. 55). En este sentido, la estrategia fundamental del discurso colonial se concretiza a través de la construcción de imaginarios culturales que se plasman en textos e imágenes que buscan «sustituir una realidad objetiva por una imagen subjetiva que sirve a sus propósitos de dominio» (Carbonell, 1997, p. 20), de modo que la otredad se representa en términos negativos y de inferioridad, por lo que «se subraya la diferencia entre ambos, se justifica la relación amo-siervo entre el sujeto colonial y el sujeto colonizado, que queda así relegado a posición de objeto» (Carbonell, 1997, p. 20). Así, en el discurso colonial se erigen una serie de elementos oposicionales con respecto a la otredad que lo reducen a un estereotipo, con el objetivo de crear una hegemonía socio-cultural, política y discursiva. Al respecto, Bhabha (2013) propone que un aspecto fundamental del discurso colonial es su fijeza «como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable, así como desorden, degeneración y repetición decimonónica» (p. 91).

La repetición de las señas que distinguen a la «otredad» se transmiten mediante discursos disciplinarios (la medicina, la sociología, la historia, la educación y la literatura, por mencionar solo algunos), que fundamentan el eje hegemonía/subalternidad, de forma que se les representa como «una población de tipos degenerados sobre la base de origen racial [para]justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción» (Bhabha, 2023, pp. 95-96). En tal sentido, los sistemas de representación y de transmisión cultural, de los cuales la LIJ y la educación forman parte, constituyen espacios donde estos discursos oficiales de la construcción identitaria de las naciones se han reproducido hacia la infancia y la juventud.

Por esta razón, si comprendemos que la LIJ forma parte de lo que Jaques Rancière (2011) denomina el «reparto de lo sensible» y que, por ende, la literatura interviene «en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible (...). Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes» (pp. 16-17), entonces, una de las tareas fundamentales de la crítica literaria es revisar y analizar el sistema de representación que surge en la LIJ que se aproxima a la cultura mapuche para transmitirla a las y los niños chilenos. Las obras literarias, desde esta perspectiva, constituyen formas de traducción cultural en las que se «pone en juego toda una serie de tensiones que posibilitan la producción del significado ajeno en la cultura de destino» (Carbonell, 1997, p. 31), por lo que debemos interrogar cómo funcionan los signos en las estructuras de significado que orientan los textos.

Desde una arista antropológica, la complejidad de la traducción cultural radica en que esta puede sustituir los significados de la cultura originaria si esta se realiza desde una perspectiva *etic*, de modo que estos representan «la función del elemento cultural una vez estudiado (...) y resituado (trasladado, *traducido*) a una cultura diferente con un conjunto diferente de valores» (Carbonell, 1997, p. 32); mientras que desde una perspectiva *emic*, la traducción cultural se acercará a «la función de cualquier componente cultural en la cultura original» (Carbonell, 1997, p. 32). Sabemos, sin embargo, que esta última función puede ser paradójica, pues la traducción cultural no puede ser absolutamente literal u objetiva, especialmente en sociedades en conflicto, donde los signos y símbolos culturales que entran en juego en la traducción se encuentran en una disputa epistemológica.

No obstante, si pensamos lo *etic* y lo *emic* como posicionamientos al momento de traducir elementos culturales, entonces vemos que los mediadores pueden hacerlo desde la ajenidad o desde la cercanía. Por una parte, desde la ajenidad, la visión de los elementos «ajenos», extranjeros o extraños es de carácter externo, por lo cual al tratar de comprender las claves culturales de la «otredad», estas se analizan desde las coordenadas culturales propias de la cultura receptora y si esta se encuentra en una relación de colonialidad, entonces la traducción puede traer consigo estereotipos y prejuicios. Por otra parte, desde el prisma de la cercanía, la traducción cultural buscará aproximarse a la cultura de origen «desde adentro», relevando las categorías propias de la cosmovisión originaria, su historia y sus componentes socioculturales para buscar la forma de transmitirla a la cultura receptora. Esta diferenciación se produce porque en este proceso no solo inciden elementos lingüísticos y literarios, sino que también forman parte de ella «el traslado de las visiones de mundo, de las visiones que el traductor tiene de la lengua y la cultura extranjera y hasta de sus conceptos y posiciones filosóficas» (Selva, 2010, p. 7).

Históricamente, la relación entre la cultura mapuche (al igual que la de otros pueblos originarios) y la sociedad chilena, ha estado tensionada por violencia sistémica que ha sufrido, por medio de la anulación de su lengua y cosmovisión, el despojo de sus territorios ancestrales y una profunda discriminación transmitida a través de múltiples formas discursivas. En este sentido, si entendemos que la literatura tiene una función social de representar el imaginario cultural de la sociedad, entonces, se torna fundamental comprender las perspectivas y visiones que asume la literatura destinada a la infancia sobre la interculturalidad en Chile.

De la ajenidad a la cercanía: análisis de *Quidora, joven mapuche* (1992) y *Semillas mapuche* (2016)

El análisis crítico de *Quidora, joven mapuche* de Jacqueline Barcells y Ana María Güiraldes (1992) y el cuento «Alenkan», perteneciente al libro *Semillas mapuche* de Magdalena Sepúlveda (2016), nos permite pensar cómo dos obras de LIJ que se

proponen el mismo objetivo, representar la cultura mapuche para la infancia chilena, toman posiciones distintas al abordarla. Hemos seleccionado estos textos porque comparten ciertos elementos: son reconocidos en el ámbito de la LIJ, han contado con un amplio tiraje nacional y representan dos momentos distintos del proceso de desarrollo de la LIJ en Chile, pues dan cuenta de un cambio en el modo en que esta se acerca a la cultura mapuche. Asimismo, ambos textos son significativos, por cuanto abordan dos tiempos históricos fundamentales para la cultura mapuche. No obstante, también hay aspectos en los que se diferencian, particularmente, en cuanto al modo en que se presenta la información complementaria que acompaña los escritos: en el caso de *Quidora, joven mapuche*, esta no se presenta mediante el discurso visual de la ilustración (que en este texto es, más bien, de carácter tradicional en su estética que solo replica pasajes del texto de forma figurativa), si no que recurre a paratextos, es decir, a insertos explicativos que complementan y explican la historia, contextualizando la cultura mapuche, con objetivo de educar a las y los niños⁷; mientras que, en caso de «Alenkan» de *Semillas mapuche*, la ilustración dialoga con el relato ampliando la información que este no entrega, de modo que se torna necesario leer semióticamente el discurso visual. Para los fines de este estudio, analizaremos cómo se realiza la traducción cultural en estos libros, en función del diálogo entre el discurso narrativo, los paratextos y el discurso visual, de acuerdo a cada libro.

En primer lugar, *Quidora, joven mapuche* (1992) es un texto escrito por dos reconocidas autoras de la LIJ, con una larga trayectoria de obras conjuntas por las cuales han recibido un amplio reconocimiento en Chile por su aporte al fomento de la literatura en la infancia⁸. Esto se concretiza en que su trabajo mancomunado ha sido publicado en una de las editoriales de mayor tiraje para la educación escolar (Zig-Zag), es constantemente recomendado en las listas de sugerencias del Ministerio de Educación y es un texto que pertenece al canon escolar chileno, por lo que forma parte de los libros de texto de niños y niñas de enseñanza básica.

La propuesta textual de ambas autoras traslada al mundo mapuche la estructura actancial de la historia de Pocahontas (que Disney estrenaría en versión animada en 1995), en la cual se presenta la historia de amor de Quidora (hija del «cacique» mapuche Quilalebo) y don Diego de López y Mansilla, un soldado español

7. En el registro discursivo de la novela decimonónica, diríamos que este texto busca «enseñar deleitando», caro objetivo que tanto ha gravitado en la LIJ y la educación.

8. Por sus obras individuales, cada autora, además, ha recibido un amplio reconocimiento. Así, por ejemplo, en 1983, Ana María Güiraldes recibió el Premio Municipal de Literatura de Santiago por su libro *El nudo movedizo* y su novela *Un embrujo de cinco siglos* en 1992 ingresó a la Lista de Honor de IBBY; mientras que la obra de Jacqueline Balcells, *Un polizón en el Santa María*, ingresó en Lista de Honor de IBBY en 1988.

secuestrado en un *malon*⁹, a quienes se opone un celoso guerrero, el toqui Maulicán. En esta narración, la protagonista asume la imagen de «buen salvaje», y se representa como una «joven [que] tenía la mirada franca y confiada de un niño» (p. 19), quien por amor se decide a liberar al español, sin comprender las consecuencias que tendrían sus actos; mientras que la comunidad mapuche y, en especial, las figuras de Maulicán y de Quilalebo, representan la barbarie; por esta razón, creemos que la traducción cultural que plantea este texto replica estereotipos asociados a la discriminación del pueblo mapuche.

Es interesante que en esta obra las reflexiones en torno a la cultura mapuche se encuentran en los paratextos, pues cada página de la narración va acompañada de un inserto explicativo que da cuenta de ciertos aspectos de la cultura mapuche, con el objetivo de enseñar cómo «eran» los mapuche, por lo que la redacción de estos apartados generalmente se conjuga en tiempo pasado, dando cuenta de que se trataría de una cultura ya inexistente. Estos insertos van dialogando con el texto en la medida en que buscan esclarecer los pasajes narrativos, así por ejemplo, cuando Maulicán va a atar al soldado malherido para llevarlo como prisionero, le advierte sobre la inminencia de su muerte, diciéndole «ya te tendré bajo mi brazo» (p. 21). En el documento que acompaña a este fragmento se describe a los mapuche como guerreros que esclavizaban y/o sacrificaban a sus cautivos «convirtiendo sus cabezas en trofeos o fabricando flautas con sus tibias» (p. 20), adjudicándoles la condición de caníbales, pues «a veces comían el corazón de los vencidos creyendo que con él absorbían las cualidades que en ellos admiraban» (p. 20). Esta visión del pueblo mapuche, y en general de las culturas originarias, constituyó uno de los principales argumentos que los cronistas, misioneros y militares elevaron para justificar la conquista y colonización, pues «la intervención del hombre occidental [era fundamental] para asegurar la salvación de los naturales» (Goicovic, 2018, p. 427), de modo que la construcción del imaginario cultural de los indígenas como caníbales se transformó en una «metáfora colonial» (Goicovic, 2018, p. 427).

Asimismo, se les representa como hombres polígamos que gozan y se emocionan raptando de mujeres (Balcells y Güiraldes, 1992, p. 42), además de tener «una gran afición a la bebida», la cual «era inseparable de sus reuniones familiares o cahuines, de las faenas agrícolas, de las bodas, de los entierros, de sus ceremonias religiosas» (p. 46), para lo cual las autoras citan como fuente histórica al cronista Alonso González de Nájera y su *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile*, texto escrito en 1614, donde se dice que:

9. Para Sanhueza et al. (2019), en la cultura mapuche el concepto 'malon' es profundamente polisémico, pues alude tanto a un ataque organizado hacia las tropas españolas por parte de los mapuche, como la invasión de dichas tropas en el territorio ancestral mapuche; asimismo, constituye un proceso de enfrentamiento ('awkan') y de resistencia frente a la hegemónica bélica la «conquista» y colonización,

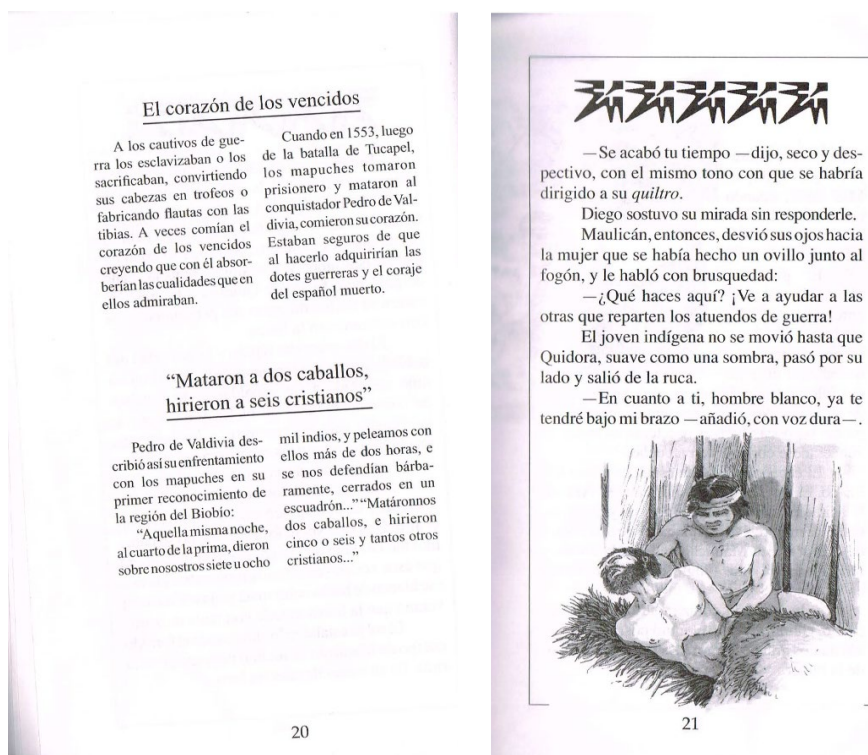


Figura 1. Imagen extraída de *Un día en la vida de Quidora, joven mapuche* (2007, pp. 20 y 21, 17.^a edición).

Son dados por sobre todo a las borracheras, para las cuales se juntan en sitios amenísimos: allí, congregados en corrillos, hombres y mujeres se entregan a los manjares y al vino que llaman chicha (...) Estas fiestas suelen durar cuatro, ocho y más días (p. 46).

No obstante lo anterior, el texto exalta la astucia y estrategia guerrera de los mapuche, especialmente de Lautaro, quien aprendió:

[D]ónde estaba la fuerza de los españoles, pero también cuales eran sus debilidades. Y después de haber aprendido lo suficiente de los hombres blancos, se unió a sus hermanos mapuches los organizó en forma magistral para luchar contra los conquistadores (p. 48).

De este modo, en la novela *Lautaro* representa al otro como un sujeto capaz de realizar una revolución y contraconquista, como una forma de ejercer una rebeldía epistemológica, usando las estrategias del «conquistador» para romper las redes de poder.

Aun cuando el texto compara la inteligencia bélica de Lautaro con la de Napoleón Bonaparte, sus tácticas son consideradas crueles al hacer que los españoles cayeran

¡A beber, a beber!

No hay cronista que no hable de la gran afición a la bebida que tenían los mapuches. La bebida era inseparable de sus reuniones familiares o *cahuines*, de las faenas agrícolas, de las bodas, de los entierros, de sus ceremonias religiosas.

El cronista González de Nájera decía: "Son dados por sobre todo a las borracheras, para las cuales se juntan en sitios amenísimos: allí, congregados

en corrillos, hombres y mujeres se entregan a los manjares y al vino que llaman *chicha*; siguense luego los cantares y bailes donde, al son de tamboriles y flautas, enlazados todos, no sosiegan con cabezas y pies corriendo hacia todas partes. Estas fiestas suelen durar cuatro, ocho y más días".



Figura 2. Apartado «¡A beber, a beber!» (2007, p. 46) de *Un día en la vida de Quidora, joven mapuche*.

Lautaro, el caballerizo estratega

El indio Lautaro había sido caballerizo de Pedro de Valdivia. Como era muy inteligente, además de aprender las artes de la equitación, se dio cuenta en dónde estaba la fuerza de los españoles, pero también cuáles eran sus debilidades. Y después de haber aprendido lo suficiente de los hombres blancos, se unió a sus hermanos mapuches y los organizó en forma magistral para luchar contra los conquistadores.

Así se las arregló para

engañar a los españoles y sorprenderlos en la batalla de Tucapel. Los atacaron con furia en oleadas sucesivas de guerreros frescos y descansados. Al principio los españoles se defendieron muy bien, gracias a la superioridad de sus armas, pero luego, agotados por los incesantes ataques, intentaron emprender la retirada. Entonces los mapuches los empujaron hacia las quebradas abruptas y cayeron sobre ellos en forma masiva.

Figura 3. Apartado «Lautaro, caballerizo estratega» (2007, p. 48) del mismo texto.

en trampas mortales. Sin embargo, desde la perspectiva de la voz narrativa presente en los paratextos, no se comprende cómo este pueblo «borracho», «atrasado» y «caníbal» que comió el cuerpo de Pedro de Valdivia, ya que creían que a través de ello «adquirirían las dotes guerreras y el coraje del español muerto» (p. 20), gestara complejas estrategias de batalla, pues:

los araucanos atacaban por oleadas, y cuando los españoles estaban exhaustos, reemplazaban a los atacantes por otra oleada de hombres frescos. Este sistema fue perfeccionado por Lautaro, al mando de quien los indígenas desarrollaron concepciones estratégicas que parecen inverosímiles en un pueblo tan poco desarrollado culturalmente (p. 50).

Este fragmento da cuenta, justamente, de la perspectiva negativa que en el texto prima sobre la cultura mapuche, pues todos los elementos consignados la muestran como una forma de retraso frente a la cultura occidental; mientras que los hombres blancos, como don Diego y el reseñado Pedro de Valdivia, son presentados como hombres recios y valerosos, replicando, en consecuencia, la estructura representacional de la historiografía de la conquista que se basa en las cartas y crónicas que las mismas autoras citan.

Pedro de Valdivia: un final terrible

Pedro de Valdivia vivía en el Perú sirviendo en el ejército de Pizarro cuando un buen día, ante la sorpresa de todos, pidió autorización para emprender una nueva expedición a las tierras del sur. Pocos hombres quisieron seguirlo en una aventura que les traía tan malos recuerdos luego de la odisea que viviera Diego de Almagro, en su viaje de conquista a Chile. Por eso, cuando Valdivia salió de Cuzco, en 1540, sólo veinte hombres y doña Inés de Suárez lo acompañaban.

Pedro de Valdivia fundó, entre muchas otras, la ciudad de Santiago. Fue un hombre recio y valeroso, que luchó encarnizadamente con los mapuches. Finalmente fue derrotado por los indígenas, al mando de Lautaro, en la batalla de Tucapel. Allí fue tomado prisionero y condenado a muerte. Luego su cuerpo fue cortado en trozos y los mapuches comieron su corazón.

Figura 4. Apartado «Pedro de Valdivia: un final terrible» (p. 60) en *Quidora, joven mapuche*.

De este modo, en *Quidora, joven mapuche* el pueblo mapuche es representado en forma ambivalente: son caníbales, borrachos, polígamos e ignorantes, pero a la vez son guerreros audaces con capacidad de aprender de los españoles y elaborar estrategias militares complejas. En términos de traducción cultural, la representación de la «otredad» mapuche para las y los niños chilenos, se realiza desde el afuera, reproduciendo concepciones históricas que caen en el estereotipo y en imágenes que «sirvieron como símbolo para construir la realidad de la cultura colonial» (Herrera, 2003, p. 35), las que han seguido difundándose a través de la historia, la educación y obras como la estudiada, de modo que «se cristalizaron en el tiempo y adquirieron cierto grado de estabilidad y existencia independiente» (Herrera, 2003, p. 35). Por este motivo, es importante visitar críticamente el imaginario cultural que la literatura ha transmitido históricamente, y encontrar nuevas narrativas que transmitan un contradiscurso respecto de estas perspectivas anquilosadas en el tiempo, pues tal como lo propone Lara Acuña (2018), en esta novela «representación de algunos aspectos de la cultura mapuche que se alejan del real significado que tienen en el imaginario colectivo de este pueblo originario» (p. 74).

En este sentido, una posición completamente distinta la toman escritores no mapuches que, a partir del año 2000, buscan reflexionar simbólicamente sobre cómo la memoria cultural de este pueblo sigue viva entre las nuevas generaciones que, a pesar del desarraigo y desplazamiento, continúan conectándose con las raíces de su cultura. En este sentido, llama la atención que solamente en las últimas dos décadas y de forma bastante reciente, escritores de LIJ comenzaron a desarrollar

proyectos escriturales vinculados a la cultura mapuche, impulsados por editoriales como Pehuén y Amanuta, que tienen líneas de difusión vinculadas al patrimonio, la cultura y los pueblos originarios, entre los cuales se encuentran Víctor Carvajal (*La pequeña Lilén*, 2002), Mireya Seguel (*Licanrayen*, 2003), Marcela Recabarren (*La niña de la calavera*, 2004), Carmen Muñoz (*La noche en que nos regalaron el fuego* del 2006, y *El día en que Txeg Txeg y Kay Kay no se saludaron* del 2007), Nibaldo Mosciatti (*Lautaro. Halcón veloz*, 2010), Sofía Guerrero y Juan Francisco Bascuñán (*Nahuel, el hijo de los animales*, 2011) y Magdalena Salazar (*Semillas mapuche*, 2016), entre otros.

Para este segundo análisis nos queremos centrar en el cuento «Alenkan (con la cresta iluminada)» que se encuentra en *Semillas mapuche* (2016) de Magdalena Salazar, ya que este texto establece una reflexión actual sobre la cultura mapuche, mediante una traducción cultural que se realiza desde el conocimiento de su condición contemporánea. Seleccionamos este texto debido a que, al igual que en la narración anterior, presenta un momento histórico complejo para la cultura mapuche, pero este se sitúa después de la «conquista», pues por las características del tiempo del relato y de las imágenes que lo ilustran, aborda el proceso de diáspora mapuche, producto del despojo de su territorio ancestral.

De acuerdo a Álvaro Bello (2002), el éxodo rural mapuche se agudizó a partir de los años cuarenta y cincuenta del siglo xx y es un proceso que continúa aún hoy en día, producto de «la disminución y degradación de las tierras comunitarias (...). Esta cuestión se ha transformado en un problema estructural, pues la tierra –por diversas causas (expropiaciones, usurpaciones, ventas irregulares)– ha disminuido en forma regular» (p. 41) y, por ende, las nuevas generaciones no pueden subsistir en ella.



Figura 5. Portada de *Semillas Mapuche* de Magdalena Salazar (2016).



Figura 6. Primera imagen del cuento «Alenkan» de *Semillas mapuche* (2016, p. 15).

La obra de Salazar se inicia presentando la infancia de Alenkan, un niño mapuche que escucha un «*píam*» al lado del fogón, mientras la machi tañe el «*kultrún*»¹⁰, pero que deberá enfrentarse al destierro, pues «una mañana prístina fue lo último que Alen vio antes de que él y a su familia lo obligaran a abandonar la tierra» (s/p), aspecto que da cuenta del proceso de desplazamiento y migración que generaciones de mapuches sufrieron, la cual tenía como objetivo arrebatar el abundante territorio del pueblo mapuche y aculturizarlo mediante la pérdida de la tierra, la lengua y la cultura. Por ello: «Alen se marchó convertido en trueno. Era una cría arrebatada de su madre y lanzada al olvido. Creció lejos de ella, añorándola. Sintió como los días se sucedían tristes y los ciclos de la vida era un tizne gris» (s/p). Este aspecto se observa en las imágenes que hablan del dolor y, especialmente, en la figura de Alenkan, un niño en cuya roja piel vibran como fuego los brotes de la «*ñuke mapu*» (la ‘madre tierra’): así como su padre lo carga, cobijándolo del dolor, él lleva en sí las semillas de una cultura que surgirá en su memoria (Figura 6). Es importante recordar que, durante mucho tiempo, para la sociedad chilena, «prevalció la idea que era indio o indígena solamente aquel que vivía en su comunidad rural de origen, ya que su establecimiento en la ciudad significaba, necesariamente, la pérdida de su identidad» (Aravena, 2002, p. 359); no obstante, para las nuevas generaciones habitar la

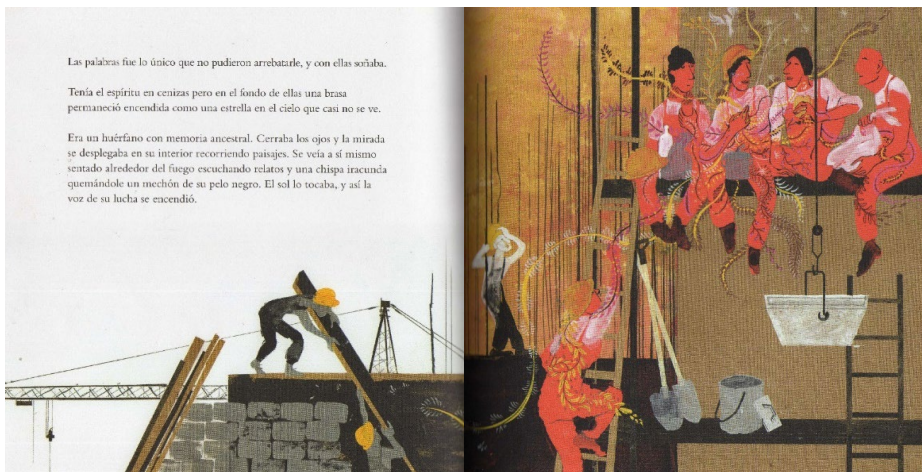


Figura 7. Segunda imagen del cuento «Alenkan» de *Semillas mapuche* (2016, pp. 18-19).

10. Para María Ester Grebe (1973), el *kultrún* es un «timbal chamánico», que constituye «un pequeño microcosmos simbólico que representa al universo mapuche y, así mismo [sic.], a la machi y sus poderes» (p.3). La *machi*, única encargada de ejecutar rituales con el *kultrún*, es «una líder ceremonial de la cultura mapuche, que desempeña cinco funciones destacadas: agente de salud, portadora y oficiante de las creencias míticas (...). La caracterizan su capacidad para autoinducirse el estado de trance y su identificación con determinados objetos-símbolo» (Grebe, 1973, p. 3).

warria ('ciudad') no implicó una pérdida de la identidad, pese a la discriminación y el alejamiento de su *lof*¹¹.

En este sentido, el personaje de Alenkan es un «huérfano con memoria ancestral» (s/p), que guarda en su corazón las palabras de su pueblo y los paisajes de su *lof*:

Cerraba los ojos y la mirada se desplegaba en su interior recorriendo paisajes. Se veía a sí mismo sentado alrededor del fuego escuchando relatos y una chispa iracunda quemándole un mechón de su pelo negro. El sol lo tocaba y así la voz de su lucha se despertó (s/p).

De este modo, en el extrañamiento resurge el «*piuke kimün*», la 'sabiduría de corazón', fuerza que impulsa el retorno a su tierra. Por este motivo, en las imágenes que ilustran el relato contando la vida de Alen, se oponen el gris de la ciudad y sus construcciones oscuras con el colorido que guardan los brotes que surgen del cuerpo de los jóvenes obreros, en quienes «la braza de su espíritu furioso se convirtió en poesía, en una lava incandescente que fue encendiendo de hombre en hombre el fuego del ser mapuche» (s/p), porque en su desplazamiento la palabra de este migrante se convierte en memoria reactivada que habita en el contrapunto que se da entre la ciudad y la experiencia de habitar la «*ñuke mapu*», porque «para los mapuches urbanos el *meli witrán mapu*, la cosmovisión mapuche no desaparece. Significa entender el mundo de la naturaleza y del entorno. Ello implica saber vivir y saber compartir el espacio con los demás y con distintos seres» (Ñanculef, 2016,

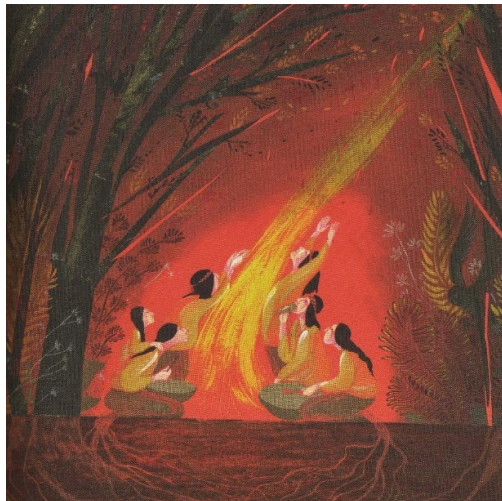


Figura 8. Imagen final del cuento «Alenkan» de *Semillas mapuche* (2016, p. 21).

11. De acuerdo a Ñanculef Huaiquinao (2016), la palabra *lof* alude a la 'comunidad de origen'.

p. 380). Por este motivo, para este personaje retornar al territorio es como recibir un abrazo de la madre perdida, como «retornar a la semilla», pues allí se encuentra el «*kume mongen*», el 'buen vivir' que le da sentido a la experiencia vital del mapuche. Así lo plantea el relato: «Pasó mucho tiempo y Alen volvió. El abrazo con la tierra fue como retornar a la semilla. Podía respirar, volvía a ser, a sentir la vibración de la membrana del *kultrún*, sentado a la orilla del fogón» (s/p).

En este sentido, el relato transparenta la trayectoria vital de múltiples generaciones de mapuches que, producto de la migración interna, han experimentado la ruptura con sus lazos comunitarios e identitarios, pero que han logrado reconstruirlos. La estética visual del relato nos permite comprender cómo de los cuerpos de los jóvenes obreros mapuches (Figura 7) brotan tallos del bosque que habitaron en su infancia, que se conectan con las raíces de la tierra cuando se encuentran con ella a través de la ritualidad ancestral (Figura 8). En conclusión, la propuesta de Salazar presenta una traducción cultural que plantea desde el conocimiento de la historia reciente del pueblo mapuche y sobre cómo este se ha visto afectado por los procesos sociopolíticos y culturales que ha impulsado el estado chileno, por lo que la narración no recurre a los tradicionales estereotipos asociados a la cultura mapuche.

Conclusiones y proyecciones

En este estudio se propuso analizar cómo en los libros escritos para niñas, niños y jóvenes se representa la cultura mapuche por parte de escritores chilenos, para lo cual consideramos importante la categoría de traducción cultural, ya que esta es la estrategia fundamental a la recurre la LIJ al tratar de representar los signos y símbolos culturales del mundo mapuche para la infancia chilena. Esta se plasma mediante la textualidad (lo intra, extra y paratextual) y la visualidad de las imágenes que acompañan los relatos, lo cual constituye un discurso que debemos leer semióticamente. A través de todos estos elementos, las obras transparentan distintos puntos de vista y posicionamientos respecto de la cultura que buscan abordar, de modo que observamos un importante contraste entre *Quidora, joven mapuche* (1992) de Ana María Güiraldes y «Alenkan» de *Semillas mapuche* (2016), escrito por Magdalena Sepúlveda, ya que se posicionan en las antípodas de lo *etic* y lo *emic*, respectivamente, en su traducción cultural. Así, la primera obra recurre al discurso informativo de los paratextos para justificar una visión lejana y discriminatoria del pueblo mapuche, describiéndolo como cruel, belicoso e inhumano, transmitiendo una imagen arraigada en el discurso colonial; la segunda, en cambio, plantea una representación de la contemporaneidad de la cultura mapuche, relevando los efectos del proceso de migración interna producto de la expropiación de tierras ancestrales, junto con la búsqueda de recuperación identitaria del mapuche urbano. En este sentido, siguiendo a Mendiola Oñate (2015), en la LIJ publicada en las últimas décadas «es notable la renovación de temas y tratamientos literarios experimentada

por la narrativa para niños (...) que se plasma especialmente, según García Padrino, en la actitud de los autores hacia los acontecimientos históricos sobre los que no se adopta ya «un tono épico ni grandilocuente para exaltar un pasado glorioso o imperial» (p. 100).

Por este motivo, es posible decir que los efectos que estas traducciones culturales generan son muy distintos y particularmente significativos a la hora de familiarizar a la infancia chilena sobre el mundo mapuche, ya que el primero transmite la idea de que la cultura mapuche solo se remite al contexto de la «conquista» y la colonia; mientras que el segundo se plantea desde una perspectiva de cercanía y conocimiento, por lo que presenta al mundo mapuche como una cultura viva con una cosmovisión e historia que se debe conocer y respetar.

Estas dos perspectivas dan cuenta de un proceso de cambio en la LIJ chilena que, probablemente, se relaciona con la lenta y progresiva apertura de la sociedad hacia la cultura mapuche y los pueblos originarios, en tanto componentes fundamentales de su identidad histórica, social, cultural y lingüística y, como consecuencia, hacia su interculturalidad y heterogeneidad de base.

El análisis de estas obras, además, nos permite pensar cuán necesario es revisar las lecturas que conformar el canon escolar, las listas de sugerencias de las instancias de orientación curricular y los planes lectores, ya que si bien estos son dinámicos y cambiantes, en tanto que dependen de la época en que se elaboran (Cerrillo, 2013), los textos seleccionados transmiten un imaginario cultural hacia la infancia que debe ser mediado críticamente por quienes acompañan a la infancia y juventud en su proceso de acercamiento a la cultura escrita.

Si bien el corpus analizado corresponde a una literatura donde la cultura mapuche es objeto de representación, es importante mencionar que, en sistema de la LIJ, progresivamente se han ido incorporando textos literarios de autores mapuches, con lo cual se busca relevar las voces propias de la cultura, en tanto forma de autorrepresentación. Ejemplo de ello es el proyecto de la editorial Pehuén, que fue pionero al ilustrar poemas de Elikura Chihuailaf (*Kalfu Pewma Mew. Sueño azul*, 2009; *Relato de mi sueño azul*, 2010). Otro antecedente es la traducción al mapudungun de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, bajo el título *Chi Pichi Ulmen* (2018)¹², que busca poner a disposición de las y los niños mapuches un clásico de la literatura universal, a partir de su propia lengua.

Sin embargo, gran parte de la producción estética de creadores mapuches, adoptada o ganada para las y los niños, se encuentra el Programa Educación Intercultural Bilingüe (PEIB), particularmente, en propuestas curriculares y antologías de poetas mapuches que se crean para este ámbito educativo. Al respecto, son fundamentales la antología *Rayengey ti dungun. Pichikeche ñi mapuche kumwirin/La palabra es la*

12. Traducido desde el francés por Margarita Llamín Neculhual, por Ediciones Llülükentue.

flor. Poesía mapuche para niños (2011), edición bilingüe desarrollada por Jaime Luis Huenún con una propuesta didáctica de Maribel Mora Curriao y, por otra parte, *Kimün. Aprendiendo mapudungun a través de poesías y relatos* (2014), elaborado por María Isabel Lara Millapán y Nicolás Saavedra Garretón. Si bien estos textos están pensados para la educación de la infancia mapuche, su objetivo es mucho mayor: «dirigimos nuestro trabajo a los niños mapuche, pero también a la sociedad chilena en su conjunto, pues solo en la medida en que ambas culturas dialoguen y se comprendan, podremos establecer una vida más equilibrada y armónica» (Lara y Saavedra, 2014, p. 8). De este modo, la producción de creadores mapuches tiene por objetivo una educación intercultural de doble vía (tanto para las niñas, los niños y jóvenes mapuches y no mapuche), donde la palabra poética constituya un espacio de mediación cultural, pues esta tiene el poder de transmitir la experiencia vital y cotidiana de ser mapuche en el mundo actual, sin desprenderse de la base de su cultura.

En este sentido, a modo de proyección, es posible decir que un desafío para la LIJ es la incorporación a su repertorio de las producciones de creadores mapuches y analizar qué elementos culturales, estéticos y cosmovisionales se revelan en su autorrepresentación, considerando el rol de las y los educadores tradicionales, los *piam* y *epew* que transmiten y la palabra de los *pichikeche* ('niñas y niños mapuche'). De esta manera, se podrá conformar una LIJ para todas las infancias en Chile.

Referencia bibliográfica

Fuentes primarias:

- BALCELLS, J. y GÜIRALDES, A. M. (1992). *Quidora, joven mapuche*. Zig-Zag.
SALAZAR, M. (2016). *Semillas mapuche*. Ocho Libro Editores.

Fuentes secundarias

- ARAVENA, A. (2002). Los mapuche-warriache: migración e identidad mapuche urbana en el siglo XX. En G. Bocara (ed.). *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)* (pp. 359-385). Abya Yala.
BELLO, Á. (2002). Migración, identidad y Comunidad mapuche en Chile. Entre utopismos y realidades. *Asuntos indígenas* 2 (3-4), 40-47.
BHABHA, H. (2013). *El lugar de la cultura*. Manantial.
CARBONELL, O. (1997). *Traducir al otro. Traducción, exotismo, postcolonialismo*. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
CERRILLO, P. (2013). Canon literario, canon escolar, canon oculto. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XXVIII, 17-31.
CERVERA, J. (1992). *Teoría de la literatura infantil*. Ediciones Mensajero.
COLOMER, T. (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Editorial Síntesis.
EVEN-ZOHAR, I. (2011). *Polisistemas de la cultura*. Universidad de Tel Aviv.

- GOICOVICH, F. (2018). Un sistema de equivalencias: el ritual del sacrificio en la cultura reche-mapuche de tiempos coloniales (siglos xvi y xv). *Historia II* (51), 423-454. <https://doi.org/10.4067/S0717-71942018000200423>
- GREBE, M. E. (1973). El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico. *Revista musical chilena* 27 (123-1), 3-42.
- GREBE, M. E. (1998). *Culturas originarias de Chile. Un estudio preliminar*. Pehuén.
- HERRERA, R. (2003). La construcción histórica de la Araucanía: desde la historiografía oficial a las imágenes culturales y dominación política. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 7, pp. 29-40. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2003.n7-04>
- LARA ACUÑA, M. (2018). Inserción del arte de la palabra y cosmovisión de los pueblos originarios en la literatura infantil chilena: el legado mapuche. *Revista de Lenguas y Literatura Indoamericanas* 20, 68-87. Recuperado a partir de <https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/2347>
- LARA, M. y SAAVEDRA, N. (2014). *Kimün. Aprendiendo mapudungun a través de poesías y relatos*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MENDIOLA, P. (2015). El Descubrimiento y la Conquista de América en la literatura infantil y juvenil española actual. *América sin nombre* 20, 91-101. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2015.20.13>
- NÚÑEZ, M. P. (2009). Literatura infantil: aproximación al concepto, a sus límites y a sus posibilidades. *Enunciación* 14 (1), 7-21. <https://doi.org/10.14483/22486798.3214>
- ÑANCULEF, J. (2016). *Tayin mapuche kimün. Epistemología Mapuche– Sabiduría y conocimientos*. Universidad de Chile.
- OVIDO, J. M. (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana: Vol. II. Del romanticismo al modernismo*. Alianza Editorial.
- PEÑA, M. (1982). *Historia de la literatura infantil chilena*. Andrés Bello.
- RANCIÈRE, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- SÁNCHEZ, L. (1992). La (im)posibilidad de la literatura infantil: hacia una caracterización de su discurso. *Revista Cauce* (14-15), 525-560.
- SANHUEZA, A.; PAGÈS, J. y GONZÁLEZ-MONFORT, N. (2019). Enseñar historia y ciencias sociales para la justicia social del Pueblo Mapuche: la memoria social sobre el *malon* y el *awkan* en tiempos de la Ocupación de la Araucanía. *Perspectiva educacional* 58 (2), 3-22. <http://dx.doi.org/10.4151/07189729-Vol.58-Iss.2-Art.909>
- SELVA, T. (2010). Algunos apuntes sobre la traducción cultural. *Transfer* 1, 1-11. <https://doi.org/10.1344/transfer.2010.5.1-11>

Citación bibliográfica: RODRÍGUEZ SIERRA, Ana María. «Arte entre realidad y ficción en *La línea sin reposo*: la literatura como archivo y des-museo imaginario». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 125-142, <https://doi.org/10.14198/AMESN.23536>

Arte entre realidad y ficción en *La línea sin reposo*: la literatura como archivo y des-museo imaginario

Art between reality and fiction in *La línea sin reposo*: literature as an archive and imaginary un-museum

ANA MARÍA RODRÍGUEZ SIERRA
Universidad de Concepción, Chile

anamasierra@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4669-6598>

Fecha de recepción: 16/06/2022

Fecha de aprobación: 09/11/2022

Resumen

La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico, es un trabajo literario del académico y crítico de arte colombiano Efrén Giraldo (2016) en conjunto con el artista visual Jorge Marín. El libro es un catálogo de artistas cuyo margen de vida y producción se ubica entre los años 1946 y 2213 en mundo distópico, ya que la tierra se muestra como un espacio improductivo, la naturaleza solo existe como creación plástica y son posibles los viajes interplanetarios. En este artículo, mediante la identificación de los recursos narrativos desplegados por el autor, se plantea como objetivo principal analizar cómo en un juego entre realidad y ficción que involucra imágenes y texto, se conforma un archivo de artistas del pasado, erigido a partir de pistas que deben ser descifradas por el lector. Estas pistas remiten al arte occidental moderno, regido por la idea del arte por el arte, y a otro posmoderno, en el que se requiere que el público complete y encuentre el sentido encarnado de las obras (Danto, 1994). Luego, observamos que, en el libro, usando también la estrategia dialógica de interacción entre palabras e imágenes, se configura un corpus de artistas ficticios, los cuales llevan al extremo las prácticas o las ideas estéticas de artistas reales.

© 2023 Ana María Rodríguez Sierra



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

A través de estos recursos, retomando la idea de archivo de Derrida, aquí mostramos cómo esta obra de la literatura contemporánea erige un archivo del absurdo y el equívoco, desplegado desde la ironía y el humor para llevar a los lectores a repensar los límites del arte actual y la pequeña línea que separa lo estético y lo novedoso de lo monstruoso e inhumano. Finalmente, mostramos que el texto deconstruye el museo, ironiza la historia y critica a la crítica de arte, logrando, de esa forma, instaurar la literatura como lugar de reflexión y cuestionamiento de la filosofía del arte y las prácticas contemporáneas.

Palabras clave: Arte; historia y crítica; literatura; museo; archivo

Abstract

La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico, is a literary work by the Colombian academic Efrén Giraldo, with the visual artist Jorge Marín. The book is a catalog of artists whose range of life and production is done between the years 1946 and 2213 in a dystopian world, because the earth is shown as an unproductive space, nature only exists as a plastic creation and interplanetary travel is possible. In this article, through the identification of the narrative resources deployed by the author, it is analyzed how is created an archive. In a game between reality and fiction that involves images and text, is built an archive of artists of the past with clues that must be deciphered by the reader. These clues refer to modern western art, ruled by the idea of art for art, and to another postmodern one, in which the audience is required to complete and find the «embodied meaning» of the works (Danto 1994). Then, in the book, also using the dialogic strategy between words and images, a corpus of fictitious artists is configured, which take the aesthetic practices or ideas of real artists to the extreme. Through these resources, taking up Derrida's idea of the archive, we show how this work constitutes an archive of absurdity and mistaken, created with irony and humor to lead readers to rethink the limits of current art and the small line that separates the aesthetic and original from the monstrous and inhuman. Finally, we show that the text deconstructs the museum, ironizes history and criticizes art criticism, thereby establishing literature as a place for reflection and questioning of the philosophy of art and contemporary plastic practices.

Keywords: Art; history and criticism; literature; museum; archive

Introducción

El presente artículo se centra en el estudio del trabajo de creación titulado *La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico*. Aquí, se ponen en evidencia los recursos literarios utilizados por el autor para ficcionalizar un catálogo de artistas, quienes extreman prácticas plásticas y nociones estéticas actuales. El objetivo de este artículo es mostrar cómo la narrativa actual se convierte en un lugar de reflexión y crítica del arte, de su historia y del museo como espacio central de exhibiciones y validaciones estéticas. Para abordar este objetivo, dividimos el presente documento en cinco pequeñas partes: 1. El texto, apartado en el que se describe la estructura formal de

la obra. 2. Archivo de tiempos idos, en donde se muestra su relación con la historia del arte. 3. Archivo del equívoco y del absurdo, pone de manifiesto el vínculo del libro con la crítica de arte, mientras que, bajo el subtítulo 4. Des-museo imaginario, se estudian la deconstrucción e ironización del espacio museal y, para finalizar, se presentan las conclusiones a las que llegamos después de la lectura interpretativa de este provocador escrito.

El texto

La línea sin reposo es una obra literaria que simula ser un catálogo de arte, redactado por una crítica ficticia llamada Dora Friengel. Como libro de múltiples ficciones fue escrito por el académico y crítico de arte colombiano Efrén Giraldo, quien trabajó en alianza con el artista visual Jorge Marín, autor de todas las ilustraciones con las que se complementan los textos escritos, constituyendo un «paratexto», que según los términos de Genette (1989) se define como: «tipos de señales autógrafas o alógrafas que procuran un entorno al texto y a veces un comentario» (p. 11) que facilita la aprehensión del lector. Este libro fue publicado en el año 2016 por la editorial independiente Sílabas en la ciudad de Medellín. Estructuralmente, posee las cualidades de un catálogo de arte, pensado como catálogo de artistas, –ficticios–, cuyos nombres intitulan cada uno de los dieciocho capítulos que le componen. En términos estrictos, si quisiéramos encasillar en un género a esta obra, podríamos decir que se trata de un compendio de microrrelatos, pero en realidad, este singular catálogo, también contiene prosa poética, diálogos y fragmentos epistolares imaginados entre artistas reales. Así que, realmente es un libro difícil de encasillar, ya que transita por diversas líneas narrativas difusas.

La presentación del texto se inicia con dos prefacios que son notas editoriales y que ubican al lector temporalmente en el futuro. El relato ficcional nos informa que el manuscrito fue publicado en el año 2061; dato con el cual se complejiza la comprensión del tiempo en el que se ubica la narración, ya que, en la primera nota editorial, –firmada por Damien Albers–, se hace pensar al lector que el relato habla sobre el pasado (ficcionalizado también) y al mismo tiempo sobre un futuro todavía lejano, dado que el margen de vida y producción de los artistas reseñados está entre 1946 y 2213. Así que, de modo general, la narración se orienta hacia el futuro, uno distópico, pues, cuando se habla de los artistas cuyas vidas trascurren pasada la segunda mitad del siglo XXI, se da a entender que la tierra ya no es productiva, que no existe la naturaleza excepto por la que es creada mediante el arte; prácticas como la clonación o la hibridación entre humanos y robots son normalizadas y hay viajes hacia otros lugares del espacio.

Después de las notas editoriales, el libro se abre con una breve reflexión en tono poético que devela un poco de qué se trata *La línea sin reposo*. Allí, Efrén Giraldo (2016) nos anticipa que es «un archivo de lo absurdo y el equívoco. Una visión de tiempos idos o nunca divisados» (p. 17). Posteriormente, aparecen las imágenes; inicialmente estas acompañan unos textos breves escritos en prosa poética; en algunas ocasiones estos son conversaciones entre dos personajes, en otras, son intercambios epistolares y en otros momentos son monólogos escritos en primera persona, en los que el personaje expone el discurrir de su conciencia. Los personajes de estos textos nunca se nombran, son artistas reales que se evocan y pueden ser descifrados al conectar los escritos con las imágenes y con el lugar y la fecha incluidos junto al texto; estos parecen señalar el momento y el lugar de la escritura adjunta, pero en realidad son pistas que le permiten al lector conectar la realidad y la ficción. Finalmente, después de estos textos fechados y ubicados espacialmente, aparece el nombre de un artista ficticio intitulando cada capítulo, junto a una breve descripción del «estilo» o forma de arte desplegada por este y nuevas ilustraciones que le sirven al lector para acercarse visualmente a las obras a través de «muestras» de lo reseñado. El texto cierra con un diálogo en el que el autor deja entrever sus intenciones al crear artistas cuyas obras son probables pero peligrosas al decir, «En el hecho de nombrarlos, quizás, puede estar la clave para que nunca sean» (Giraldo: 2016, p. 121). Esta es pues la estructura formal de este libro que nos proponemos desentramar a continuación.

Archivo de tiempos idos

En su libro *Arte y archivo*, la teórica Anna María Guasch (2011), retomando conceptos de Derrida, menciona: «El archivo como tal, exige unificar, identificar, clasificar; su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada» (p. 10). Tomando esto en cuenta, podemos afirmar que *La línea sin reposo* es un archivo de tiempos idos, es decir, un archivo del pasado de la historia del arte, dado que el autor presenta una selección de artistas, los cuales forman un corpus articulado.

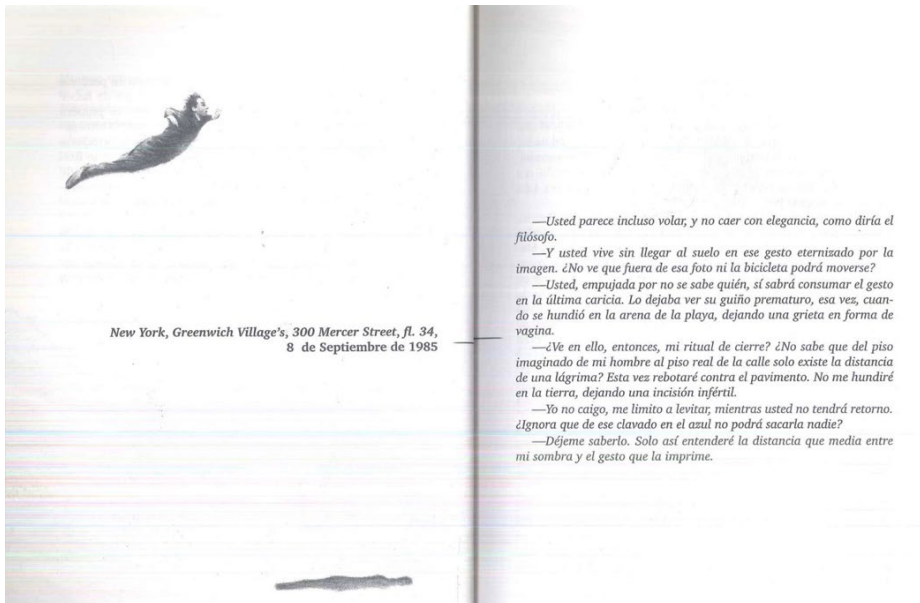
Los artistas seleccionados son exponentes o antecesores de aquello que se ha denominado arte contemporáneo o posmoderno, que es la apuesta por el contenido en las formas. En efecto, de acuerdo con Oscar de Gyldenfeldt (2008) «precisamente es la posibilidad de acceder al significado, de ‘decirnos algo’ lo que da a la obra estatuto de arte» (p. 30). Anna María Guasch (2000), enuncia como los rasgos esenciales

de este «la seducción de los márgenes, la diferencia y la negatividad que proyectan situaciones paulatinamente implicadas en nuevos procesos de acercamiento a la realidad» (p. 10). Esto significa que el arte contemporáneo acepta las diferencias, se acerca a la realidad por negativa que parezca, y desdibuja los límites, porque, según Danto (1999), «la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites [...] cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy» (p. 41).

Ciertamente, la ruptura con los límites de la pintura, con los límites esteticistas ligados a la idea de pureza, la disolución de la idea de autor, de originalidad, de la dicotomía arte/realidad, son la causa del despliegue de un arte ilimitado, indefinible y cuya definición ontológica trasciende la materialidad de la obra y se ubica en el pensamiento, de ahí que la desobjetualización y la desmaterialización de las obras sean una marcada tendencia actual. De manera que el arte es hoy una práctica, necesariamente concebida con intención artística, cuya única condición validadora es la de poseer un contenido, un sentido encarnado (Danto, 1994) posible de ser captado e interpretado por el espectador.

Esta noción vigente nos permite comprender de una manera más amplia *La línea sin reposo*, dado que es este arte el tema principal del libro, el cual ficcionaliza la realidad, aunque parte de esta para establecer un vínculo crítico. Con el arte como hilo conductor se establece un nexo con el pasado, el pasado real al que el autor nos conduce mediante pequeñas pistas, las cuales son una invitación para investigar la historia del arte. Las pistas dadas son: una fecha, un lugar, un breve texto que, a cualquier persona ligeramente conectada con la historia del arte del siglo xx le resultará sugestivo, y una imagen; efectivamente, la articulación entre la imagen y el texto son la máxima reveladora que nos permite saber quién o de quién se habla y, al descifrarlo, se logra percibir el archivo del pasado que se construye mediante esta estrategia de entregar datos, que solo tienen sentido cuando se descifra al artista o a los artistas que no se nombran, sino que se evocan con esa suma de indicaciones. Seguidamente, para esclarecer las anteriores ideas, incluimos dos ejemplos que nos permiten ilustrarlas.

Este es un fragmento del libro en el que se puede ver lo que hemos denominado «las pistas», entre las cuales es fundamental el diálogo imagen-texto:



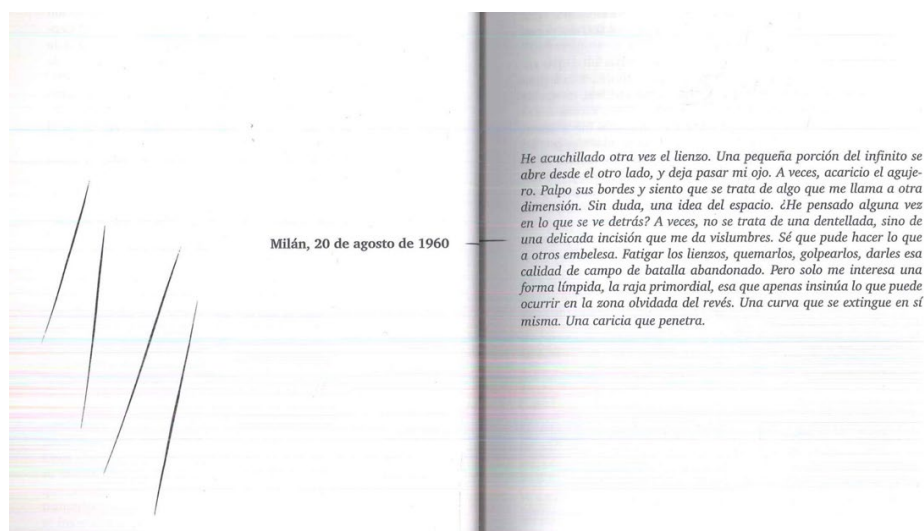
Sabemos que la parte superior de la ilustración de Jorge Marín es una copia de la famosa fotografía de Yves Klein ejecutando *Salto al vacío* u *obsesión de la levitación* en 1960; en esta obra, menciona Guasch (2000) «el cuerpo del artista, saltando desde lo alto de un muro de la calle Gentil Bernard se convertía en una escultura del espacio-nada, entendido éste como zona de sensibilidad pictórica inmaterial» (p. 82). Si bien la acción no fue real, resultó significativa porque inspiró a los artistas del accionismo vienés y a los performativos¹ de los años setenta a concebir el cuerpo como lugar para la obra de arte. Entonces, conectando la imagen con el texto, entendemos que uno de los personajes es Klein. Para saber con quién conversa, tenemos que prestar atención a la fecha y al lugar cuya inscripción corta por el medio la imagen. Un lector desprevenido podría pensar que estos datos señalan el día y la fecha en el que ocurrió la plática que se narra, sin embargo, al indagar un poco más, se puede saber que en realidad apuntan al momento de la muerte de Ana Mendieta, artista cubana, *performer* y escultora de *Land-art*. Ana murió el 8 de septiembre de 1985, cuando fue empujada, al parecer por su pareja, desde la ventana de un rascacielos en Nueva York. Giraldo poetiza sobre el salto al vacío que para Klein fue simulación y para Mendieta el final de su vida, una caída que, sin

1. Entendemos en este artículo la noción de *performance* tal y como la define Josefina Alcázar (2014): «al performance se le conoce como arte acción y tiene como característica ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana donde el cuerpo del artista, su presencia física es fundamental; y donde la experiencia real, corporal es fuente de comprensión» (p. 3) y por tanto de sentido.

quererlo, se convirtió en un gesto que ironiza su obra, dentro de la cual ejecutó varias acciones que incluían marcaciones e inmersiones en la tierra. Igualmente, Jorge Marín completa el encuentro entre estos dos artistas al situar, en la parte inferior de la imagen, esa silueta en sombra alusiva a Mendieta, que resulta perturbadora ante el lector que logre descifrar esas huellas de la *Línea sin reposo*.

De este modo, con la interacción entre imagen y texto, se configura un relato que es ficticio en cuanto que Yves Klein y Ana Mendieta nunca tuvieron la conversación que se registra en el fragmento, esta es una invención con la que, desde de la prosa poética, Efrén Giraldo estetiza, –dota de belleza–, la muerte terrible de la artista en un diálogo con su obra y con uno de los primeros artistas del *performance*. También, este ejemplo nos sirve para mostrar cómo el texto se convierte en un archivo que consigna, –como diría Derrida–, a través de la referencialidad literaria, dos artistas y sus obras realizadas entre los años sesenta y ochenta del siglo xx. Así mismo, en este ejemplo se revela una ficcionalización de la realidad y en este caso, la literatura expresa sus ironías, ocurridas quizás por azar con relación al campo del arte contemporáneo.

Otro ejemplo que contiene estas «pistas» que nos llevan a ver el texto como archivo del pasado es el contenido en el siguiente segmento:



De nuevo se produce un encuentro entre imagen y texto, en esta oportunidad, a la imagen la constituyen cuatro rayas que después de hacer la lectura podemos inferir que nos señalan un lienzo acuchillado, y esto, sumado al lugar y a la fecha ubicados junto a la imagen, nos permite vincular la información con Lucio Fontana,

el artista italiano–argentino del espacialismo reconocido durante los años cincuenta, quien pensaba que para crear hay que destruir. Fontana creó pinturas relieve o «esculturas-pintura en un juego de elementos visuales y espirituales dominados por el material» (Guasch, 2000, p. 414). Agujerear, rajar, deteriorar lienzos, era una estrategia con la que reflexionaba sobre el espacio, el material y el objeto en el arte. Giraldo, con la voz de la primera persona, hace hablar al artista, lo presenta reflexionando sobre su obra y, más que nada, sobre el sentido, lo que pueden significar unas rayas limpias, «la raja primordial» en un lienzo monocromo. El autor de *La línea sin reposo* nos hace pensar, desde un lenguaje poético, que el artista nos estimula a preguntarnos por lo que no se ve, por lo que hay detrás del lienzo, quizá, detrás del arte. De esta manera, Fontana se consigna como otro «elemento» del archivo, que es evocado mediante, –de nuevo–, el recurso literario que ficcionaliza la realidad porque no es Fontana el autor de las líneas que leemos, solo que estas, al igual que la imagen, únicamente cobran sentido cuando las relacionamos con su nombre y su práctica artística.

En conjunto con Klein, Mendieta y Fontana se configura en definitiva un corpus. Mediante la estrategia de «las pistas» se direcciona al lector a reconocer una lista de artistas aludidos: Andy Warhol, Walter de María; los artistas del *Black mountain college*: Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olson. Junto a Sherrie Levine, Michael Mandiberg, Chris Burden, Robert Smithson, María Teresa Hincapié, Joseph Beuys, Rudolf Schwarzkogler, Marina Abramovic, Marcel Duchamp y Jacques Rigaut. Todos ellos, –y ellas–, sin ser mencionados de manera explícita, son referidos a través de recursos literarios como la prosa poética, la invención de conversaciones orales o de intercambios epistolares. Además, sus obras se citan visualmente a través de las ilustraciones de Jorge Marín. Todas estas estrategias redundan en el establecimiento de una relación metatextual que vincula la obra literaria con la historia del arte. En efecto, según Gerard Genette (1989) «metatextualidad es la relación que une un texto a otro, que habla de él sin citarlo, e incluso en el límite, sin nombrarlo» (p. 13). Este es precisamente el tipo de relación con la que, en *La línea sin reposo* se conforma el «archivo de tiempos idos», este es un archivo de artistas del pasado, en su mayoría iniciadores de las prácticas artísticas contemporáneas. En el texto literario, sus obras, además de ser referidas, se dotan de sentido y se estetizan a través de un doble juego entre imagen y texto, realidad y ficción.

Archivo del absurdo y del equívoco

La línea sin reposo presenta algunas características que nos permiten entenderla como un texto crítico. El uso del lenguaje que hace el autor para la creación de los artistas ficticios se equipara al de los textos críticos y, al tiempo, al de recuentos históricos. Por un lado, se habla a conocedores mediante el uso frecuente de expresiones como

«se recordará» «como sabrá» «como es sabido», y por otro, las descripciones de las obras se presentan estableciendo etapas, estilos, avances y retrocesos de los artistas en su obra general. También se incluyen valoraciones críticas de las obras, lo cual relaciona de manera explícita la obra literaria con la crítica de arte. Creemos que el texto hace una crítica a la crítica de arte, usurpando sus mecanismos escriturales para evaluar y clasificar el quehacer imaginario de los artistas inventados. Esta crítica a la crítica ocurre cuando el autor despliega recursos como la ironía y el humor, para plantar en la mente del lector la duda sobre el papel de los críticos y su influencia en la recepción y la valoración de los artistas y sus obras. Esto se puede observar con claridad, por ejemplo, en el apartado dedicado a la artista ficticia Soledad Jackson ubicada como artista «en abandono», cuya reseña menciona:

La recepción de Jackson cambió con brusquedad. Todo ocurrió en el XVII Congreso de Estudios Paraestéticos, realizado en la Provincia de Antigua en 2192. En ese evento, un académico inmigrante de cerebro parcialmente convertido a la interfaz positrónica, llamado Ilvar Pinotreci, presentó una tesis que mostraba los objetos bajo una nueva luz. Según su comunicación, intitulada *Prolegómenos a una teoría del valor estético aplazado. El caso de S. Jackson*, la obra valía como prueba, no de una elección técnica, sino de un rechazo. Era en el abandono de tal o cual tema, en el silencio ante ciertos asuntos, donde cabía ver su ingenio. En este sentido, con una perspicacia que aún asombra, Pinotreci mostró cómo en los bustos de héroes debía leerse la dimisión de la pintura y el desinterés en la imagen abstracta. De igual modo, señaló que los dibujos de cuerpos yacentes eran una suerte de resistencia a lo tridimensional y al uso de los colores. [...] Esta especie de inversión, esta gramática de la ausencia, trastornó los métodos de la historia, la crítica y la datación (Giraldo, 2016, p.102).

De manera que, es el académico, el experto crítico quien direcciona el sentido del trabajo de Soledad Jackson, y al hacerlo, es en realidad él quien crea la obra en sí. De ese modo, Giraldo ironiza el papel de los expertos descubridores de sentido, quienes se arrogan el papel de intérpretes autorizados para revelar el significado de las creaciones plásticas, despojando de su deber al espectador y posicionándose como mediadores entre este y el artista, quien, por cierto, suele guardar silencio y muchas veces incluso intenta abstraerse por completo de su trabajo para dejar que la obra hable por sí misma, lo cual, generalmente no sucede, porque en el contexto de la exhibición, ya sea el crítico o el curador, terminan por enunciar sus propias interpretaciones en las paredes del museo o en los catálogos y estas llegan al público y condicionan su comprensión. Creemos que este ejemplo puede conducirnos a dudar sobre cuántas veces habremos conocido o comprendido una obra a partir de la mirada del perito y no desde el propio acercamiento o la indagación individual. Sumado a esto, en el libro, la confianza excesiva en el papel del crítico es cuestionada cuando a este se le dota de cualidades posthumanas (Braidotti, 2015), pues, se nos dice que su «cerebro estaba parcialmente convertido a una interfaz positrónica» y, más allá de lo que esto pueda significar, esta frase nos lleva a cuestionar la sensibilidad

del crítico y desde ahí a poner en entredicho la lucidez de sus postulados. Todo esto deviene en una parodia de la crítica de arte y devela una cara del archivo «del absurdo» declarado por el mismísimo autor al interior de su escrito.

Pero este absurdo continúa enfatizándose porque, el texto sigue diciendo:

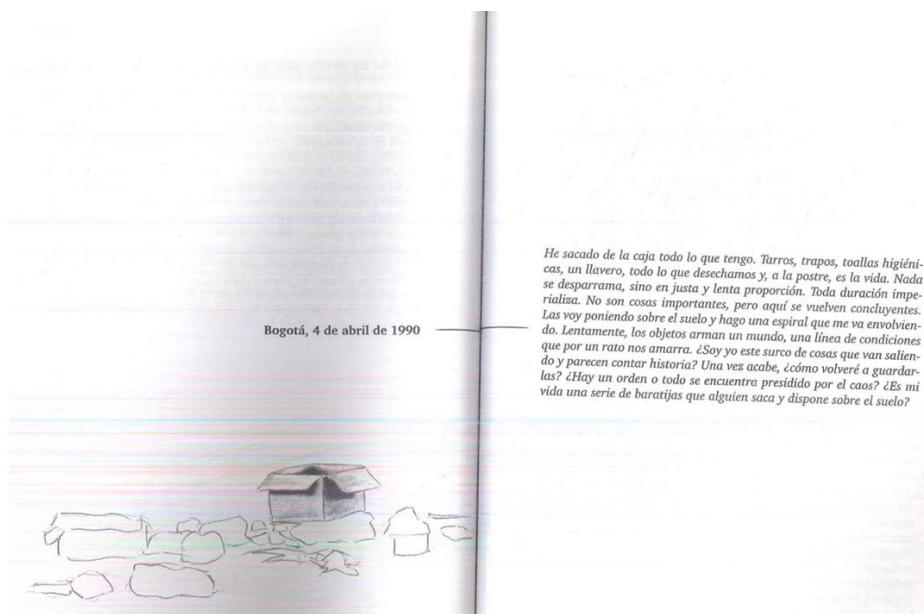
Prosperaron carreras exitosas amparadas en la capacidad de hacer algo para probar lo contrario. El error, de esta forma, se hizo poco frecuente y apenas quedaron datos de unos cuantos artistas que siguieron siendo rechazados en los salones, siempre por razones desconocidas. Por su parte, nuestra artista, indiferente al éxito, siguió pasando de una negación a otra. Y, una vez acumulaba dejaciones, el camino impedía algún retorno. Había quedado, sin duda, una carrera sembrada de noes aleccionadores (Giraldo, 2016, p. 105).

Como se desprende de las dos últimas citas, el meollo de la obra de esta artista imaginada era la negación de una práctica artística haciendo uso de la práctica contraria: la figuración niega la abstracción, la acción niega el objeto y así sucesivamente; la acumulación de todas estas negaciones culmina en la imposibilidad de seguir negando lo ya negado, lo cual conduce a la idea de que, en lo que toca a esta artista, el arte no es creación sino la negación de esta. Evidentemente, la idea es absurda e ilógica: la negación de la creación no puede ser creación. El efecto de lo absurdo se produce, pero cuando conectamos esta reseña con los textos e imágenes que la anteceden, *La línea* nos lleva a vincular a Jackson con Marcel Duchamp y con el dadaísmo como fórmula antiarte. Es inevitable entonces preguntarse si la ampliación de los límites del arte contemporáneo no terminó por absorber el absurdo, porque, el dadaísmo realmente puede entenderse como un «no aleccionador», como un intento de negación del arte a través de la no-creación (*readymade*). Pese a esto Duchamp es considerado uno de los grandes artistas del siglo xx y el dadaísmo es catalogado como una de las vanguardias modernas más significativas, precisamente por ser antesala del arte procesual, ilimitado, expandido; así que las preguntas inevitables son: ¿acaso esto que se nos narra como ficción no ocurrió ya? ¿es el absurdo parte conformante de las prácticas artísticas y la filosofía del arte actual? He ahí evidenciado el aspecto crítico del archivo ficticio y enfatizado el talante del absurdo.

Vale la pena volver a explicitar aquí que entre los textos alusivos a los artistas reales, (los que contienen las pistas) y las reseñas de los imaginarios hay una conexión directa. Algunas veces los artistas imaginarios llevan a un extremo negativo la obra del artista real, en otros casos, la relación se crea desde la burla; mas, en algunas pocas ocasiones, las obras reales se magnifican de manera positiva, dado que el artista ficcional resulta extremar el aspecto estético de lo real, lo cual logra el autor usando recursos literarios que generan en el lector la sensación de estar ante la belleza, ante lo sublime, que tanto el arte literario como el plástico pueden (¿quieren?) generar en lectores sensibles. Todo esto, manifiesta una crítica al arte, expresada en esos mismos términos referenciados (negativos, burlescos, positivos).

De modo que, con estrategias como la paradoja, y la implantación de la duda sobre el papel del crítico como creador de sentido, sumado a la creación de artistas extremistas de algunas de las ideas más controvertidas del arte contemporáneo, se parodia la crítica de arte mientras, paralelamente, se da forma al archivo del absurdo. Ahora, en cuanto al equívoco, un buen ejemplo es la reseña de la artista ficticia Anastasia Logreira, emparedadora; sin embargo, para hacer el ejemplo realmente demostrativo, es necesario que antes de hablar de Logreira hablemos de la artista real con la que está vinculada: la colombiana María Teresa Hincapié. Según el filósofo Álvaro Robayo (2001), «la obra de María Teresa Hincapié se construye como un rescate de lo sagrado. La artista parte de la constatación de que en la actualidad únicamente se considera valioso aquello que produce, que funciona, que es práctico, útil y eficaz, y de que todo lo demás se devalúa apreciablemente» (p. 99). En 1990, en Bogotá, Hincapié ganó el primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas con la *performance* *Una cosa es una cosa*, acción en la que la artista distribuyó, en una sala de museo, gran cantidad de objetos extraídos de la cocina, el baño, los cuartos y los *clósets* de los hogares de algunas familias de modesta extracción social; la artista empacaba y desempacaba una y otra vez los objetos repitiendo movimientos en espiral que simulaban una especie de eterno retorno. El galardón y la intervención de Hincapié influyeron notablemente en el afianzamiento del arte corporal en Colombia y es precisamente esa obra sobre la que Giraldo realiza una reflexión poética.

Este es el fragmento en el que se pueden ver, –leer–, la imagen y el texto que aluden a la artista colombiana y su acción:



Giraldo (2016) presenta a la artista reflexionando sobre su propia obra en el momento mismo de efectuarla, se pregunta sobre la vida, sobre lo que significan los objetos, sobre el valor que les damos hasta el punto en el que pueden llegar a significarnos a nosotros mismos. En contraste, *Una cosa es una cosa* lleva a poner los objetos en su lugar, a devolverles la materialidad que hace que signifiquen lo que son: nada. Mas, el autor de *La línea*, al crear la otra artista que vincula con Hincapié, extrema los sentidos encarnados de su obra y los lleva a un lugar confuso, a un terreno que suscita la necesidad de hacer nuevas preguntas, lo cual se hace evidente cuando describe a Anastasia Logreira del siguiente modo:

Prisionera de su propio estilo, Anastasia Logreira llega a un prestigio nunca antes dado a una artista solitaria y confesional. [...] Logreira inició una empresa obsesiva según la cual, en círculos concéntricos de piezas de lego, empezaría a hacer una espiral envolvente que culminaría cuando el muro acabara por emparedarla a ella. Según se dice, poco avanzó en este propósito, y solo quedan trozos de esos muros, ruinas, paredes cuya curvatura no se advierte. Para otros, su proyecto de pared en espiral empezó a pocos metros de su propio cuerpo y, por ello, es factible que algún edificio cilíndrico tenga en su interior el cuerpo de la artista. De hecho, hay quien sostiene que la forma en espiral es un infundio y que ella siempre pensó en plantas cuadrangulares, que también le permitían irse cerrando sobre sí misma. Excavaciones han intentado dar con el cuerpo de Logreira, y entre tanto solo hay fábulas sobre una creadora que solo quiso estar a solas consigo misma, recogida como embrión en su crisálida de piedra (p. 83).

En su *performance*, María Teresa Hincapié dibuja con los objetos una espiral que la envuelve, una vez estaba encerrada en el centro, ella empezaba a deshacer sus pasos y a guardar nuevamente todo lo desempacado; la diferencia es que Logreira no deshace, se queda atrapada. Esta idea de volverse sobre sí misma, de aprisionarse dentro de la creación es el núcleo de su obra. Y, probablemente, con esta idea se nos plantea una pregunta crucial: ¿es la obra más importante que la artista? Si se piensa con detenimiento, esta resulta ser una pregunta ética, cuya respuesta es equívoca en el texto, dado que es la idea del encierro la que crea la obra, pero se dice que hay quienes la destruyen para encontrar a la artista. En el relato literario, obra y artista se confunden, se unifican y por tanto es imposible percibir a una sin la otra. Además, las palabras escogidas por el autor para tipificar la obra generan duda, no hay afirmaciones certeras sino distintas especulaciones que aumentan la sensación de confusión; así mismo, cuando la distancia entre obra y creadora se anula, los límites del sentido se superponen a los opuestos vida y muerte: la obra vive si la artista muere, la artista vive si renuncia a su obra y entonces, no sería artista. El «sí misma» resulta ser literal en lo psicológico y en lo físico, de ahí que, aunque la última frase resulte un tanto poética, la idea central no deja de ser desconcertante. Así pues, este ejemplo nos permite ver cómo la obra literaria nos confronta con los límites del arte, al mismo tiempo, nos invita a hacernos preguntas sobre ¿hasta dónde se puede llegar? ¿es necesario limitar lo ilimitado? y, con relación al equívoco,

¿no sería un craso error desdibujar la línea que separa artista y obra? Al parecer, el objetivo al dar pie a preguntas como estas es procurar respuestas en donde prevalezca lo humano, lo ético.

El ejemplo anterior nos sirve para proporcionar un vistazo al «archivo del equívoco», sin embargo, se puede afirmar que en el libro hay una mayor presencia del absurdo. Ciertamente, es superior el número de artistas que efectúan obras «contrarias u opuestas a la razón, alusivas a lo carente de sentido, a lo extravagante, a lo irregular, chocante o contradictorio» (Portillo, 2013, p. 105). Es lo que sucede en relación con Alma de Mendieta, cuyas obras son los espacios creados en el intersticio de lienzos pintados con imágenes simplistas; con Pablo del Valle, pintor durmiente virtuoso quien ejecutaba cuadros excepcionales solo mientras dormía o Carlos Aballay, quien se esforzó por crear una obra que mostrara su propia incapacidad de ver. Lo interesante es que el absurdo, presentado a través de la ironía y el humor, da lugar a un gran equívoco, que es a fin de cuentas una pregunta por el futuro del arte, cuyas expresiones pasadas y actuales, maximizadas, resultan perturbadoras e inquietantes.

Des-museo imaginario

En su reflexión sobre el vínculo entre *Arte y archivo*, Anna María Guasch (2011) retoma las ideas referidas por Derrida en *Mal de archivo: una impresión freudiana*. En un resumen de los postulados del filósofo, ella argumenta que el archivo no es solamente un lugar de memoria, sino también un espacio que representa el ahora de cualquier poder ejercido en cualquier parte o época (p. 166). Entendido de esta manera, el archivo se percibe como un sitio en el que el Estado y otras instituciones de poder consignan aquello que estipulan relevante para legar a la posteridad. Teniendo en cuenta esto, la materialidad del espacio es ineludible, dice Guasch: «ese plantear la necesidad de un lugar físico para existir del archivo deriva su condición de artefacto material, y de ahí, como deriva del pensamiento de Derrida, el uso metafórico del lugar como museo y del artefacto material como obra de arte» (2011, p. 167). En otras palabras, para Guasch, en lo que toca al arte, el lugar del archivo es el museo, cuyos elementos resguardados son las obras. En concordancia, dado que el tema central de *La línea sin reposo* es igualmente el arte, uno que se registra literariamente en un vaivén entre lo real y lo ficticio, podríamos afirmar que el libro es un museo imaginario en los términos de Malraux (1956), entendido como un museo personal, creado discursivamente y configurado con porciones de pasado y de un futuro plausible desde el presente, con imágenes que funcionan como citas, siendo también creación novedosa visual que acompaña a la creación textual para dar forma a un museo que resguarda este archivo de tiempos idos, del equívoco y del absurdo, tal y como se expone arriba.

No obstante, la relación con el poder se ironiza, en vista de que la persona creadora del archivo también se ficcionaliza y se construye de una manera muy ambigua, incluso, se le desviste de cualquier tipo de autoridad pues, cuando se nombra, se hace en los siguientes términos:

La obra que el lector tiene en sus manos ha tenido un destino difícil. Debemos a una conjunción casi milagrosa que el manuscrito, firmado por una tal Dora Friengel, autora de la que aún las noticias son escasas, no hubiera desaparecido en las trabas burocráticas que vive la publicación de autores marginales (Giraldo, 2016, p. 9).

Así que, este museo imaginario no se produce desde el poder, y dadas las características de lo que allí se archiva, se establece en realidad un des-museo que resguarda lo que nadie resguardaría (el absurdo y el equívoco), reunido, además, por alguien sin ningún tipo de autoridad que valide la importancia de lo resguardado. *La línea sin reposo* es una inversión completa del museo, lo deconstruye, ironizándolo, poniéndolo al servicio de un arte extremo que sobrepasa los límites éticos, tecnológicos, plásticos y conceptuales del arte posmoderno. Se tergiversa el poder que resguarda el patrimonio, para revelar un acervo construido desde lo marginal que salvaguarda un arte caótico, propio de un mundo caótico, creado mediante palabras que lo hacen parecer posible y, por ende, pernicioso.

En efecto, *La línea sin reposo* es un des-museo imaginario y creemos importante aclarar que este vocablo «des» lo elegimos porque, según la Real Academia de la Lengua Española, «hace alusión a un prefijo de origen latino, con variación en el idioma castellano que indica negación, alteración, inversión o cambio de significado. Indica alguna carencia, privación, escasez o expropiación» (RAE, 2014). Con lo cual, queda claro que, al decir des-museo queremos denotar un museo contrahecho, invertido, negado y reconfigurado según la lógica contraria a la que rige, y ha regido, a estos espacios que recogen los archivos del arte.

De todos modos, dentro del texto hay alusiones específicas al museo. Dada la crisis actual después de la idea del museo-mausoleo de Crimp (2005) o las críticas como las de Vuc Cosik, Hans Beltin, entre otros, desde las cuales se señala que el «museo es un teatro en que se representa el canon encarnado, protagonizado por piezas, objetos seleccionados, descontextualizados, separados tanto del mundo del que provenían como ante el que se mostraban» (Carrillo, 2010, p. 3), sumado también a «la crisis de las metanarraciones que sostenían el museo en el así llamado posmodernismo» (p. 4), podría pensarse que en un texto que ironiza el sistema del arte, este sería reemplazado por otro tipo de espacio expositivo, pero no es así, en *La línea sin reposo* el museo se nombra y a continuación, mostraremos la forma en la que se hace. Menciona Giraldo (2016) a propósito de la obra de Adalgisa Reynoso, artista yacente receptora:

Una vez llegada la fama, era inevitable que su mismo proceder la agotara. Hordas de turistas acudían a las salas donde se ofrecía cubierta de gasas y ceras, que los espectadores debían retirar como si fueran las cáscaras de un fruto crapuloso. Seres anónimos convocados para besarla durante diez segundos hacían fila a las puertas del museo e intentaban repetir, ante el estupor de los guardias de seguridad, un ritual que tenía a la vez condena y redención. Se recuerda la prohibición de usar la lengua, hablarle al oído, tocarla con algo distinto de los labios (p. 96).

Adalgisa Reynoso es una artista ficcional cuya obra lleva al extremo el arte corporal de Marina Abramovic. Como receptora, se sitúa ante los espectadores dispuesta a «dejar a otros la acción artística y convertirse ella misma en receptáculo» (p. 96). Aunque se le ubica temporalmente entre los años 2094 y 2179, el lugar de sus «no-acciones» seguía siendo el museo², en donde, como se observa en la cita, habían estipuladas una serie de normas que restringían el proceder de los visitantes. Esto coincide perfectamente con lo que sucede ahora mismo en las exhibiciones de arte. Hay reglas precisas que regulan el comportamiento de los espectadores y que condicionan, muchas veces –aunque no todas–, la interacción con las piezas exhibidas. De hecho, cuando se trata de acciones performáticas hay una mayor prescripción de límites desplegados para mantener una distancia previamente establecida entre el artista y el público. Solo para dar un ejemplo, podemos mencionar las últimas acciones de la referida Marina Abramovic, de las cuales hay registros en video disponibles en internet que nos permiten observar cuan cercadas están sus *performances* por guardias de seguridad. Entonces, en lo que toca a Reynoso, el museo mantiene sus condiciones actuales, aunque de modo general, en el libro, haya una inversión y una desarticulación de lo que debería ser en rigor el museo.

Llama la atención que en un texto tan contraventor del campo del arte como este, el museo se presente, aún en un futuro distópico, como un establecimiento que conserva su rol actual, por lo menos en relación con esta creadora inventada, a la que también se puede sumar el colectivo Gudejeluta, de ellos se nos dice:

Gudejeluta renovó su confianza en llevar a cabo un proyecto artístico que conciliara las más radicales tendencias vanguardistas con la invención de un nuevo lenguaje, tan perdurable como el de la estatuaria o el dibujo. [...] El colectivo halló en la negación y la desaparición forzosa del trabajo de los demás artistas su camino de realización

2. Es importante aclarar que el museo que consideramos que se perpetúa, es el nuevo museo de arte implementado en diversos países desde los años setenta. Este es un museo que de acuerdo con Francisca Hernández en su texto *El museo como espacio de comunicación* (1998), se ha adaptado a las prácticas artísticas contemporáneas y en su interior conviven tanto obras y colecciones de pintura o escultura «tradicional» con otras formas de arte como la fotografía, el video, la instalación e incluso, por temporadas, el *performance*. Un ejemplo paradigmático es el MOMA de Nueva York, que posee una colección amplia de arte moderno e igualmente alberga obras de Warhol, Joseph Kosuth, Doris Salcedo y otros posmodernos, e incluso ha sido escenario de famosos artistas del *performance* como Marina Abramovic.

[...] Libre de contradicciones y de oposiciones en tan amplios sectores del mundo del arte, los espectadores más avanzados vieron a los integrantes del colectivo ingresar en galerías y museos arrancando inscripciones, despegando fotografías y cubriendo con pigmento los sesudos textos que se exhibían. No es de extrañar, entonces, que empezara a asociarse a Gudejeluta con movimientos neoconservadores que exigían del arte, en voz alta, un retorno a la cordura. Queda a la crítica evaluar los procedimientos de supresión empleados por el colectivo, que en algunos casos salía ovacionado de las salas y, en otros, denunciado ante las autoridades estéticas de la época (Giraldo, 2016, p. 42).

Hay varios temas relevantes aquí: en primera instancia, Gudejeluta se crea como un movimiento antiestablecimiento que borra obras, se implanta la idea de que aquello que hoy se considera literalmente vandalismo se valida como forma de arte. Lo curioso es que el accionar de estos artistas del negacionismo se ubica temporalmente en el pasado, pues todos los adscritos tienen su fecha de nacimiento y muerte datada entre los años 1986 y 2015, pero lo cierto es que este tipo de maniobras son prohibidas y a veces se consideran ilegales. Aún las obras de arte están envueltas en su aura solemne y los museos exigen a los visitantes un respeto innegociable hacia estas. No obstante, en la lógica de *La línea sin reposo* ese es el punto, si no hubiera transgresión del colectivo imaginario no habría obra. Es exactamente esa infracción y ruptura de márgenes lo que hace a esta asociación de artistas pertenecer al excéntrico grupo incluido en el catálogo, pero su accionar únicamente tendría sentido en el museo actual, en el que hay reglas y conductas asociadas que son dictaminadas tanto por personas contratadas para ello, como por señales que demarcan la distancia de observación o los avisos que prohíben el uso de flash, tocar las obras o incluso tomar fotografías. De todas maneras, esta afrenta al museo actual con sus normas mantiene la línea de contrariarlo y esto, al igual que la frase «llamado a la cordura» incluida en la cita, nos sirve para ratificar la idea del des-museo que se instala en el texto literario, en vista de que en este solo se incluyen creadores y obras que, aunque llegaran a exponerse o manifestarse en lugares no muy distintos a los de hoy, la forma de arte que ostentan, satiriza y desarticula la lógica de los espacios museales actuales.

Contrario a lo anterior, es necesario señalar que también hay en el libro un caso en el que el museo sí es ficcionalizado de manera coherente con el futuro distópico que se representa en el texto. Cuando el autor reseña a Adalberto Giraldo, artista del boceto perpetuo, escribe lo que sigue:

La sobrepoblación de obras de arte y la incapacidad de los museos para acogerlas hicieron inviables esculturas e instalaciones, derivaron en que conservadores y comisarios, administradores de centros culturales y funcionarios optaran por hacer un archivo con ideas, un «banco de proyectos», un repositorio de obras en ciernes que se mostraban en una pantalla cada vez que alguien quería saber de ellas. Una biblioteca de arte que hacía prescindir de la gravosa conservación, bajada a interconectores plásticos que ya todos empezaban a llevar detrás de los oídos (Giraldo, 2016, p. 72).

La obra de Adalberto Giraldo consistía en dibujar bocetos que jamás ejecutaba, algunos eran físicamente imposibles de realizar porque tenían dimensiones exorbitantes y no había un lugar en el que pudiera instalarse la obra. Su arte, en últimas, era la idea y la imposibilidad de materializarla, lo que lleva a entenderlo como un ideal imposible. Desde allí, se produce también una desmaterialización del museo, convertido en una biblioteca llena de datos de proyectos irreales. En esta ocasión, el museo, aunque sigue siendo archivo, lo es de referencias solamente; las obras son llevadas al extremo de la desobjetualización y el museo se virtualiza y llega a ser accesible para todos. Se genera aquí una paradoja que lleva a pensar nuevamente en el problema de la reproductibilidad planteado por Benjamin (1936) y en cómo esa posibilidad de copiar al infinito las obras podría desencadenar en que sea su existencia virtual tan válida como la física. El texto literario nos guía a plantearnos preguntas al respecto como ¿pueden las bases de datos de Google, o de los mismos museos y galerías, desplazar los lugares físicos que aún son el soporte del arte? ¿podría la virtualidad llegar a ser el camino para una democratización total del arte y el final del elitismo y el academicismo propios del campo? Tal vez, el museo imaginario universal de Malraux, que era un álbum de citas y reproducciones fotográficas, al estar ahora inmanente en la virtualidad y en sistemas digitales ¿ha llegado a inhibirnos la necesidad de contemplar el arte en su forma tangible? Estos son interrogantes que únicamente el paso del tiempo nos permitirá responder.

Lo cierto es que en *La línea sin reposo* el museo como institución se desdibuja y deconstruye, y como espacio expositivo se presenta ambiguo, permanente en algunos momentos y desaparecido en otro. Creemos que esta aparente incoherencia es una estrategia literaria que sirve para originar una atmósfera de confusión, de equívoco irresoluble con el que se quiere revestir al campo del arte contemporáneo, para incitarnos a reflexionar sobre los posibles desenlaces, (¿desafortunados?), en los que podría converger, –si es que no ha ocurrido aún–, seguir la ruta de las premisas del «todo vale» y de «cualquier cosa puede ser arte».

Conclusiones

Este libro es, sin duda, provocador y bello, la suma de retruécanos que contiene resulta estimulante para cualquier lector cercano al mundo del arte. En lo que toca al pasado, lo invita a mirar de nuevo, a resignificar obras que ya pueden parecer agotadas, y también, a descubrir la belleza, «la poética del arte» (Louvel, 2011) presente en obras e ideas de artistas que quizá no han sido difundidas ampliamente y que merecen serlo. Con relación al futuro, al lector se le exige asumir una postura, y lo incita a cuestionarse en muchos momentos sobre qué espera del arte y, sobre todo, le conduce a preguntarse por la falta de límites, ¿hasta dónde se puede llegar?, ¿cuál es la línea que separa lo estético y novedoso de lo monstruoso e inhumano? En definitiva, a lo largo del libro el lector estará preguntándose muchas veces qué

está leyendo: literatura, claro está, mas ¿qué es arte y qué no?, ¿qué es pasado y qué es futuro?, en última instancia, ¿qué es realidad y qué es ficción?

Para responder al menos la última pregunta, el lector deberá elegir un camino, uno puede ser el de seguir las pistas e investigar. Aquí acogimos esta opción para mostrar que la literatura sigue siendo un espacio de reflexión aguda y profunda sobre el presente y sobre la historia, y que nos cuestiona, en este caso en lo que toca al quehacer del arte y sus horizontes de futuro. Pero también el lector puede simplemente disfrutar de una lectura llena de guiños irónicos, literarios y visuales, al campo del arte actual. Finalmente, el resultado de seguir las pistas narrativas de este libro ha sido la comprobación de lo anunciado por el autor; hemos percibido la configuración de un archivo del equívoco y del absurdo mediante el trazo de una línea infinita que recoge ambigüedades de todo tipo, que deconstruye el museo y su lógica vigente. Esta línea no es recta, sino circular (por ello no reposa), y a pesar de que reúne lo hace sin márgenes, ampliando incluso los de la literatura al ser este un texto que usurpa el lenguaje y las formas de escritura de la historia y la crítica. Así es como el círculo es presionado desde adentro y entonces se expande, como el arte, como el universo.

Bibliografía

- ALCÁZAR, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- CARRILLO, J. (2010). El museo como archivo. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 10, 18-21. <http://dx.doi.org/10.7238/issn.1695-5951>
- CRIMP, D. (2005). *Posiciones Críticas, ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal.
- DANTO, A. (1994). *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetics Meditations*. Frarrar, Straus, Giroux.
- DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- GIRALDO, E. (2016). *La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico*. Sílabas.
- GUASCH, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- GYLDENFELDT, O. (2008). ¿Cuándo hay arte?. En E. Oliveras (Ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. (pp. 30-52). Emecé.
- HERNÁNDEZ, F. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea.
- LOUVEL, L. (2011). *Poetics of the Iconotext*. Ashgate.
- MALRAUX, A. (1956). *Las voces del silencio, visión del arte*. Emecé.
- PORTILLO, J. (2013). Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor. *Revista del instituto de filosofía* 1 (2), 103-118. <https://doi.org/10.22370/rhv.2013.2.96>
- ROBAYO, A. (2001). *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Uniandes.

Citación bibliográfica: SEGURA ZARIQUIEGUI, Ainhoa. «Del poema «Idilio muerto» a «Trilce VI»: el proceso de formación del lenguaje vallejiano». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 143-153, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22969>

Del poema «Idilio muerto» a «Trilce VI»: el proceso de formación del lenguaje vallejiano

The poem «Idilio muerto» to «Trilce VI»: the vallejian language formation process

AINHOA SEGURA ZARIQUIEGUI
Universidad de Burgos, España

aszariquiegui@ubu.es

 <https://orcid.org/0000-0003-2012-7458>

Fecha de recepción: 16/06/2022

Fecha de aprobación: 06/09/2022

Resumen

César Vallejo es el gran poeta peruano universal. En cada lectura brinda la oportunidad de seguir disfrutando de un lenguaje personal cargado de una fuerza expresiva inaudita. Este artículo pretende analizar el proceso que, como una crisálida, tuvo lugar en Vallejo. Alejándose poco a poco de los modelos modernistas fue encontrando su propio ser poético. Para describir el fenómeno se ha tomado el poema «Idilio muerto» de *Los heraldos negros* (1919) y se ha realizado una comparación con «Trilce VI» del poemario *Trilce* (1922). El tópico de la amada es el lugar desde donde se enclava la analogía. Gracias a este análisis en torno a esta temática se puede observar el desarrollo poético del gran poeta peruano. Asimismo, se rememoran algunas cuestiones relacionadas con el lenguaje vallejiano de *Trilce* y su hermosa complejidad que siguen extasiando a los críticos tras cumplir cien años de su publicación.

Palabras clave: Poesía; Hispanoamérica; Perú; Vallejo; idilio muerto; Trilce

Abstract

César Vallejo is the great Peruvian poet. In each reading it gives us the opportunity to continue enjoying a personal language loaded with an unprecedented expressive force. This

© 2023 Ainhoa Segura Zariquiegui



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

article aims to analyze the process that, like a chrysalis, took place in Vallejo. Slowly moving away from modernist models, he found his own poetic essence. To describe the process, the poem «Dead Idil» from *Los heraldos negros* has been taken and a comparison has been made with «Trilce VI» from the *Trilce* collection of poems. The topic of the beloved woman is the place from where the analogy is nailed. Thanks to this análisis around the beloved woman one can observe the poetic development of the great Peruvian poet. Likewise, some issues related to Trilce's Vallejo language and its beautiful complexity are recalled, which continue to amaze critics one hundred years after its publication.

Keywords: Poetry; Hispanic America; Peru; Vallejo; Dead idyll; Trilce

Financiación: Juan Cid Hidalgo; Universidad de Concepción.

Introducción: contexto

El poemario *Trilce* marca una huella en la poesía por su extrema forma más allá de los límites de la modernidad. Cien años han pasado de su publicación y el material inagotable sigue subyugando a los críticos. La incompreensión inicial del texto vallejiano, por el grado de alejamiento a todos los niveles del lenguaje normalizado, rompe el horizonte de expectativas todavía. Poesía y destino de Vallejo, el cual abandonó la sierra y se trasladó siendo un jovencito de 19 años a Lima y, después, a Trujillo para volver de nuevo a la capital en 1917. Tras cinco años, se embarcó en dirección a Europa donde residió en Francia hasta su muerte en 1938. Como señala Salazar (2022), el poeta va erigiendo un profundo desarraigo

al que lo conduce la imantación ejercida por la búsqueda verbal y la necesidad de una existencia social y poética. Se dibuja una travesía que lo lleva del hogar y la infancia feliz en Santiago de Chuco, a París, foco de las principales vanguardias occidentales, pasando antes por la Lima criolla y elitista, después de haberse iniciado en la bohemia provinciana de Trujillo» (p. 134).

De esta forma, nace en Vallejo una especificidad lingüística que pone en tensión sus orígenes andinos, su centro vital creativo y la modernidad impuesta, focalizada en las grandes ciudades, como dos esencias enfrentadas, generando una poética que rompe las estructuras establecidas y revoluciona la poesía.

Los primeros años de vida marcaron a Vallejo profundamente, forjando un imaginario lleno de enclaves de elementos andinos cuya fuerza lo lleva a esa total originalidad en el uso del lenguaje aprendido. Ya en *Los heraldos negros* (1919), el lenguaje modernista entra en crisis ante un hombre que desea crecer. De hecho, aquí aflora su sensibilidad en busca de una nueva expresividad, muy distinta de la occidental decadente francesa. En *Trilce* (1922), Vallejo va a crear un lenguaje tremendamente distinto a todo lenguaje poético rastreable donde ya no se encuentran los paradigmas europeos. Este nuevo idioma artístico se halla vinculado a una visión

cultural que trata de encontrar un vehículo expresivo subversivo ante los modelos asimilados. Precisamente, en *Los heraldos negros*, en la sección de «Nostalgias imperiales», lugar donde el autor se proclama la voz de una raza, se encuentra el conocido poema «Idilio muerto». El hecho de que aparezca en esta sección puede evocar el recuerdo de pérdida de la grandeza inca personificado en la amada con todos sus atributos vinculados a la naturaleza (Guzmán, 2020). Estilísticamente, en el poema se percibe cómo Vallejo se aparta de la retórica modernista y se observa esa pugna entre la cultura aprendida y su propia esencia andina.

«Idilio muerto»: proceso de vallejización hacia *Trilce*

Observemos el poema «Idilio muerto»:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: «Qué frío hay... Jesús!»
y llorará en las tejas un pájaro salvaje.
(González, 1999, p. 243).

La palabra *idilio* ha sido muy delicadamente escogida ya que es la forma en la cual nace la poesía pastoril. Teócrito (310 a. C.– 250 a. C.), poeta griego, es el fundador de la poesía bucólica. Su obra está compuesta por treinta *Idilios* y veinte epigramas. Este autor siente el fenómeno de la vida urbana de un modo sofocante y manifiesta nostalgia por la existencia sencilla y pura en el campo, en unión con la naturaleza. Para alcanzar la analogía entre el mundo clásico y la actualidad, Vallejo selecciona exactamente la palabra que posee más fuerza metafórica en sus raíces para expresar esa añoranza y ese amor sublimado en un contexto en el que el mundo andino es el escenario perdido e idealizado y Bizancio es la atmósfera limeña urbana y sofocante que le rodea. La nostalgia es un sentimiento que se observa muy claramente en este poema y en esta sección donde se encuentra («Nostalgias imperiales»). Según Mariátegui, forma parte de la esencia andina y de las características personales y poéticas del vate peruano:

Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia [...] la tristeza del indio no es sino nostalgia. Y bien, Vallejo es ascendradamente nostálgico. Tiene la ternura de la evocación. Pero la evocación en Vallejo es siempre subjetiva. No se debe confundir su nostalgia concebida con tanta pureza lírica con la nostalgia literaria de los pasadistas. Vallejo es nostálgico, pero no meramente retrospectivo. No añora el Imperio como el pasadismo perricholesco añora el Virreinato. Su nostalgia es una protesta sentimental o una protesta metafísica. Nostalgia del exilio; nostalgia de la ausencia (1928, p. 311).

Veamos ahora el contraste de la amada modernista que retrata Vallejo en este poema. La amada Rita está caracterizada de una forma muy andina («mi andina y dulce Rita») en comparación con las amadas de los poetas modernistas (recorremos la princesa triste de Darío o las amadas de Nervo o Lugones). El yo poético la describe en base a dos plantas, junco y capulí, que carecen de prestigio en el imaginario de la poesía europea. Por tanto, supone una adaptación de los modelos aprendidos a través del uso de plantas de América que aluden a su palmito y su color. Sus manos se encuentran en «actitud contrita»: está llena de devoción religiosa («... Jesús!»). El poeta pone de relieve a la mujer de la sierra en contraposición con la mujer de Lima, mujer emancipada (o con la amada modernista) y el contraste que percibimos se reafirma cuando presenta a la andina en una actitud religiosa y realizando una actividad tan doméstica como la de planchar («planchar en las tardes blancuras por venir»). La acción de *planchar para el futuro* indica una falta de tiempo libre y una absoluta dedicación. La expresividad de este verso nos hace entender el ambiente de laboriosidad que existe en el ámbito indígena (se encuentra imbuida en «sus afanes»). No existe, anterior a Vallejo, una presentación de la amada en una actividad tan doméstica ya que la amada modernista debe estar soñando con el príncipe de China y gozando del *dolce far niente*; además, viste con una falda de franela que nada tiene que ver con el código de vestuario de la sofisticación urbana: «Como ocurre a menudo en Vallejo, los gestos cotidianos adquieren trascendencia sin abandonar su pequeñez, y hacen de nosotros lectores atentos a lo minúsculo e irrisorio que define la fragilidad humana» (Muñoz, 2022, p. 78).

Vallejo hace referencia a las cañas de mayo que se encuentran lejos de la moli-cie imitativa de lo occidental y respeta la temporalidad andina de los espacios de cultivo. Presenta un universo con una valoración muy distinta, una visión cultural que hace cambiar y romper los códigos. Al mundo decadente del modernismo, Vallejo lo califica de «Bizancio» y le otorga un aspecto y tinte negativos; se trata de un ámbito corrompido y deshumanizado, cercano a las flores del mal, a los paraísos artificiales, que el poeta contrapone con el recuerdo de la amada, rodeada de cañas de mayo, junco y capulí.

Existe una cuestión muy vallejana respecto a la manera de procesar la imagen que perspicazmente señaló Coyné (1957). Se trata de un esquema poemático: el

poeta comienza en un tono conjetural y termina asumiendo una certeza. De hecho, empieza con un uso dubitativo hipotético de futuro. Sabemos que el futuro en castellano puede tener función de presente conjetural. En el poema se dice: «Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita». Mientras, Vallejo se halla probablemente en Lima, asfixiado, donde hasta la sangre es un «flojo coñac», ese elixir que ha perdido su ser; en contraposición, se encuentra el recuerdo presente del ámbito andino. El poeta se pregunta qué estará haciendo Rita y al final resuelve la inquietud conjetural señalando: «Ha de estarse a la puerta». Poco a poco, se moviliza el proceso de Vallejo y el deseo de salir de sí mismo y verla.

Observamos cómo se produce un castellano de mala factura, un español poco castizo y propio del prosaísmo del habla: «Ha de estarse» (en vez de «ha de estar»). El español vallejianiano es la lengua del pueblo, incluye ese apego como fuerza expresiva en una medida que nunca se había usado anteriormente en la poesía peruana. La unión de los dos ámbitos, limeño y serrano, se unen en el presentimiento oscuro de las nubes cerradas que se aproximan trayendo el frío y, sobre todo, en la personificación del alma del poeta como un pájaro salvaje entristecido que ha llegado hasta la casa de la amada.

Es relevante señalar que este poema es un soneto métricamente anómalo. De sus catorce versos, el primero es de una largura excesiva mientras el segundo «de junco y capulí» es demasiado corto. El juego del tamaño de los versos apuntala la expresividad poética. No existe una métrica canónica y la rima es pobre en comparación con el virtuosismo característico del modernismo. Darío rimaba con palabras esdrújulas y con terminaciones en varios idiomas, Eguren lo hacía, la mayoría de las ocasiones, con asonancia para que se oyera una música sordina y Chocano era un gran versificador. Sin embargo, Vallejo se despoja de estos modelos modernistas y manifiesta que sus versos *chirrían* y son ásperos intentando descifrar el misterio de la esfinge preguntona del desierto. El lenguaje se quiebra, apartándose del código de imágenes y de la sensibilidad del momento y echando a perder la rima y el metro, preparando el salto al verso libre existente en *Trilce*.

Trilce: el otro lenguaje

Bien es cierto que, durante el tiempo transcurrido desde *Los heraldos negros* a *Trilce*, Vallejo vivió sucesos trágicos como la muerte de su querida madre y el encarcelamiento ocurrido al verse envuelto en una disputa en la que murió una persona (Monguió, 1952). *Trilce* fue creado entre 1919 y 1922 durante la estancia de Vallejo en Lima: «Poco o ningún asidero le proveyó a Vallejo la literatura peruana contemporánea, para provocar en él semejante viraje» (Yurkievich, 1981, p. 250). Se trata de un libro autónomo, sin influencias exteriores, que nace de la fuerza expresiva del poeta. Con esta obra, Vallejo se anticipó al vanguardismo, llevando a la lengua española a límites nunca antes conocidos. Gracias a un manejo genial de la temporalidad

y al estiramiento forzado de la sintaxis, el lenguaje rompe con los límites casi de la comprensión, pero el resultado es que *Trilce* representa uno de los más grandes monumentos de la tradición poética:

Trilce seduce y sorprende. Su hermetismo hace alianza con un enorme encantamiento verbal. la incompreensión conceptual de sus poemas se ve compensada por una expresividad, múltiple, compleja, inagotable. Si la penetración por vía racional apenas permite a nuestra inteligencia encontrar asideros en ese universo escurridizo, inestimable, brumoso, la transferencia intuitiva se establece de inmediato, nos hace vibrar con una intensidad que crece y se diversifica a medida que nos adentramos en estos textos difíciles (Yurkievich, 1981, p. 245).

Respecto al tema que se manejaba en relación a la salida del lenguaje modernista en Vallejo, hay que señalar que *Trilce* se encuentra ya lejos de esta estética. Según Fernández Cozman, en *Trilce* existe ya «un recusamiento radical de la estética modernista y significa la asunción de un vanguardismo distinto del europeo» (2008, p. 67). Es decir, finaliza una corriente estética y aparece una nueva de características propias, simultáneamente a las vanguardias europeas. Por eso, tal vez Abril comenta que al estudiar la estructura de este poemario tuvo la sensación de que «el estilo de esta obra excedía el patrón o el modelo de la literatura vanguardista» (1963, p. 17), queriéndose referir a los modelos europeos.

El poemario se encuentra formado por setenta y siete poemas que llevan por título el sistema de numeración romana, muy diferente a *Los heraldos negros*, donde cada poema tenía su propio título y estaban incluidos en secciones:

Las 77 composiciones que integran la obra (el total no es indiferente) se distinguen únicamente por un número; la mayor parte de ellas no tienen «materia» en el sentido tradicional de la palabra y darles títulos separados hubiera llevado al poeta a inventar en cada caso una palabra nueva (Coyné, 1957, pp. 80-81).

Existe una total liberación respecto a la métrica tradicional que se extiende por toda la obra. El ritmo es diverso y adaptado a las exigencias de la fuerza poética. Apenas se advierten la organización de estrofas más o menos regulares o las composiciones de forma fija. Si nos adentramos en la temática, nos encontramos con el estremecimiento humano que recorre la esencia poética de Vallejo y ciertos temas ya conocidos como la madre, la niñez, el amor, entrelazados con otros nuevos como la cárcel.

Este poemario, todavía cien años después, desafía a la crítica literaria que trata con esfuerzo de dotar de sentido los diferentes niveles en los que se desarrolla. El deseo al acercamiento del descubrimiento ha llevado a admirables aproximaciones del complejo universo vallejiano. Pero, *Trilce* es inagotable por su multitud significativa:

Toda la obra vallejiana, pero especialmente Trilce, se resiste así a simplificaciones. Y todavía más: este poemario pone a prueba la resistencia de sus materiales en tanto que alberga unas tensiones y fuerzas textuales que colocan al límite la experiencia de la escritura y lectura poéticas. Puede añadirse que se trata de una poesía que incorpora la realidad y que la aguanta, la resiste en el ámbito textual, pero que al mismo tiempo se resiste a lo real como acceso único al acontecimiento verbal. Para terminar, si nos situamos en la zona última de la poesía de Vallejo hallamos igualmente una evidente resistencia política, una salvación utópica que sucede en la palabra (Muñoz, 2022, p. 76).

Resulta irresistible mostrar una anécdota que relata Julio Ortega, ocurrida con Haroldo De Campos en la Universidad de Austin, Texas, donde ambos expertos ponen énfasis en la improbable traducción de *Trilce*:

Una de esas mañanas tempranas Haroldo despertó con otra idea improbable:
–He decidido, me dijo, que traduzcamos juntos al portugués unos poemas de Vallejo del libro más difícil de la lengua española, *Trilce*, pero sólo los imposibles de traducir, aquellos que nadie haya descifrado y resulten enigmas sin glosa creíble.
–Pero, Haroldo –me defendí–, si no se entienden en español serán sólo parodias en portugués.
–El trabajo será –respondió, con fervor renovado– encontrar en portugués un grado de incompreensión plenamente equivalente. ¿Te das cuenta de nuestra suerte? ¡Intentar traducir lo absolutamente incompreensible! ¡Hacer imposible a la lengua portuguesa gracias a la ilegible poesía peruana! (Ortega, 2022, p. 22).

A los vallejianos queda intentar una y otra vez acercarse a la inmensidad de esta infinita lírica:

Trilce nace, pues, de una voluntad de descubrir que es, ante todo, una voluntad de descubrirse. Pero en el proceso de la creación poética, descubrir e inventar son términos sinónimos. Yendo hacia el descubrimiento de sí mismo, el poeta inventa o lenguaje que revela un mundo. Ahora, justamente, este mundo no es preexistente: Vallejo lo inventa, o lo descubre, a medida que a través de la palabra lo revela. *Trilce*, desde el punto de vista de la escritura, representa una extrema tensión entre estas dos necesidades básicas del poeta: destruir y construir. Destruir los marcos establecidos, Las formas cerradas, inadaptadas a la libertad de la intuición poética, para construir una poesía abierta que, en lugar de dar cuenta a posteriori de lo pensado, quiere interceptar el pensamiento en sus fuentes vivas, seguirlo en sus arranques, sus interrupciones, sus aceleraciones, sus demoras y sus retrocesos, revelarlo pensante y, por consiguiente, siempre imperfecto, siempre infinito (Ferrari, 1972, pp. 237-238).

En este trabajo se va a intentar observar el proceso de vallejización poética realizando una breve comparación de dos poemas que tienen el tema común de la amada, «Idilio muerto», incluido, como se ha visto, en *Los heraldos negros* y «Trilce VI» de *Trilce*.

«Trilce VI»: comparación con «Idilio muerto»

Veamos el poema «Trilce VI»

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otílinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañon
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están más
a mi lado. Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Que mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos
(Vallejo, 2021, p. 10).

Si bien, Vallejo eligió *idilio* para dar título a su poema aludiendo a la nostalgia por la pérdida del imperio inca, el poema «Trilce VI» lleva por título un número romano. Para el poeta ha dejado de tener sentido informar a los lectores de la esencia del poema, será tras la lectura cuando cada persona encontrará el sentido poético asignado por él mismo o ella misma.

El poema se ha despojado de las raíces de las nostalgias imperiales. La amada Otilia («venas otílinas») ya no está caracterizada de manera andina, es la mujer añorada por el amante, consciente de la pérdida. Aunque se observa que sigue utilizando la misma planta para describirla («capulí») y que la nostalgia amorosa se explicita al igual que en «Idilio muerto» en torno a un elemento de la vida cotidiana como es la limpieza y preparación de un traje (lava y plancha laboriosamente como Rita).

Respecto al esquema poemático, al igual que en «Idilio muerto», el poeta comienza con un tono conjetural («y si supiera si ha de volver») hasta llegar a la certeza («¡CÓMO NO VA A PODER!»). Pero, si bien en «Idilio muerto» existe algún momento de uso de un castellano de mala factura («Ha de estarse»), en «Trilce VI» el lenguaje se descoyunta, la sintaxis está al servicio de un lenguaje diferente

(«otro») que desvela la profundidad de la expresividad vallejana; existe la creación de neologismos («venas otilinas», «fratesadas») y, asimismo, la temporalidad inaudita unida a la elipsis requiere del lector un esfuerzo para unir cognitivamente las puntas de los icebergs y tratar de comprender la inmensidad. Sigue siendo esencial la palabra «ahora», tanto en «Idilio muerto» como en «Trilce VI» («A hora»): «La intuición y experiencia directa del tiempo cobran en Vallejo una modalidad personal: lo esencial es la palabra «Ahora», repetida en una posición central» (Coyné, 1957, p. 36). Vallejo poetiza siempre desde un presente, pero es un presente escindido. Resulta más enigmático todavía el uso simultáneo de los diferentes tiempos: «Se presenta una subversiva simultaneidad de tiempos: excepto que no puede hablarse de una verdadera simultaneidad, puesto que los diferentes momentos se solapan y se interpenetran sin llegar a la identidad: el tiempo es dividido, plegado. el perspectivismo se hace imposible por no existir ningún punto de origen» (William, 1988, p. 301). Como señala el crítico, en el primer verso se une el presente, el pasado y el futuro («El traje que vestí mañana»). Y si unimos estos tres tiempos, la unión da lugar a la eternidad (¿es posible que Vallejo aludiera al traje eterno para referirse al traje de boda que nunca tuvo lugar con Otilia? ¿Es posible que «el traje turbio de injusticia» fuera su injusto rechazo para casarse con ella?). Muñoz (2022) observa en este poema VI el uso de la articulación en un mismo *gozne de tiempos* «que miran en direcciones divergentes, a menudo desencadenados por la presencia femenina. Uno de los ejemplos más conocidos lo hallamos en el poema VI» (p. 81). La amada resulta transformada en una presencia textual que emplaza a un tiempo todos los posibles, reducidos materialmente a la prenda tocada por sus manos (Muñoz, 2022). Las manos que buscan las «abundantes marcas de ese tiempo particular vallejiano; tiempo discontinuo o dislocado; tiempo plegado; de esa búsqueda, y construcción, de una «dimensión imaginaria» del tiempo; de ese tiempo, en fin, singularmente transfigurado» (Rodríguez, 2022, p. 121). En el caótico concepto de temporalidad, parece ser que Otilia recompone el espíritu acéfalo del poeta, lo purifica «con su trigueña bondad. El final del poema es hacer del deseo un camino hacia una realidad que resulta inevitable; la búsqueda de una superrealidad, como afirma Higgins (1990), (¿CÓMO NO VA A PODER! azular y planchar todos los caos»). Y teniendo en cuenta este último término («caos») tan relevante en el imaginario del poeta, Westphalen apunta:

Sospecho que el empleo (repetido) de este vocablo «caos» fue sugerido por la lectura reciente de *Trilce* uno de cuyos poemas (de amarga ironía) gira a su redor –aunque utilizando en plural-desmesura de la cual solo a Vallejo creemos capaz. Sí –Vallejo habla de «todos los caos» que «mi aquella la bandera del alma» «sí puede» –cómo no va a poder –azular y planchar (1993, p. 329).

El planteamiento de los dos poemas posee diferencias y similitudes. Vallejo, en ambos casos, ya mostraba la necesidad de manipular la temporalidad y de manifestar

cómo lo conjetural debe pasar al plano de lo factible. Pero, la sensibilidad poética es distinta, *Trilce* aparece como un lugar de nacimiento que comienza, como todos, desde la nada. Y a partir de ahí se forja un nuevo mundo que transita por lugares antes desconocidos. Para Ostrow, introducida en el imaginario de Barthes: «*Trilce* hablaría entonces una lengua de la madre, previa a la dominación, a la constitución del yo, que tendría como condición de posibilidad un pasaje del otro lado del espejo como instancia conformadora del registro de lo imaginario, de la identidad y del sentido» (2014, p. 8). Mientras que para Rosas es «como si el poeta hubiera tenido que experimentar una muerte simbólica para finalmente renacer en el caos propio de la armonía poética» (2017, p. 34).

Conclusión

La evolución de Vallejo se puede examinar al tomar sus poemas, tanto los de juventud (Vigil, 1988) como los de poemario *Los heraldos negros*, hasta llegar a *Trilce*. El proceso de desarrollo, que parte de los modelos modernistas hasta llegar a inaugurar un nuevo lenguaje, queda muy patente. En este caso, se ha tratado de mostrar el fenómeno a través de la comparación de los dos poemas analizados y lo que se puede observar es que Vallejo se despoja y se desviste de todos los modelos anteriores y encuentra su propia esencia en la rotura del lenguaje. Ya apunta Ferrari (1972) que, solo a través de la ruptura, Vallejo es capaz de comunicar sentimientos y emociones que traspasan la lógica que mantiene el lenguaje.

Entre *Heraldos negros* y *Trilce* existe una separación a muchos niveles, son dos obras magníficas, pero con dos lenguajes muy diferentes. El tema de la amada refleja impecablemente esta idea. Se observa un trasfondo que cubre ambos poemarios (la mujer indígena alejada del modernismo), pero la concepción de la expresión es muy diferente. En «Idilio muerto» todavía se mantiene el orden en toda su extensión que nos ayuda a la comprensión; sin embargo, en «Trilce VI» el lenguaje se disloca de su articulación y aparece como la esfinge del desierto, haciendo preguntas que no acaban nunca. *Trilce* surge ante nosotros destruyendo los marcos establecidos y construyendo una poesía infinita.

En algunas ocasiones, los amantes de la poesía se han dividido entre nerudianos y vallejianos. Por ello, resulta muy interesante conocer la admiración que Neruda sentía por Vallejo: «Eres grande, Vallejo. Eras interior y grande, como un gran Palacio de piedra subterránea con mucho silencio mineral, con mucha esencia de tiempo y de especie. y allá en el fondo el fuego implacable del espíritu, brasa y ceniza... Salud, gran poeta, salud, hermano» (1981, p. 218).

Referencia bibliográfica

- ABRIL, X. (1963). *César Vallejo o la teoría poética*, Taurus.
- COYNÉ, A. (1957). *César Vallejo y su obra poética*, Editorial Letras Peruanas.
- FERNÁNDEZ, C. (2008). *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Editum.
- FERRARI, A. (1972). *El universo poético de César Vallejo*, Monte Ávila Editores.
- GONZÁLEZ, R. (1988). *Leamos juntos a Vallejo. Los Heraldos negros y otros poemas juveniles*, Fondo Editorial.
- GONZÁLEZ, R. (1999). (ed.) *Poesía Peruana. Siglo XX*. Ediciones Copé.
- GUZMÁN, J. (2020). Lectura no blanca de «Idilio muerto» de César Vallejo. *Estudios filológicos*, 65, 233-237. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132020000100233>
- HIGGINS, J. (1990). *César Vallejo en su poesía*, Seglusa.
- MARIÁTEGUI, J. C. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta.
- MONGUIÓ, L. (1952). *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra*, The Hispanic Institute.
- MUÑOZ, O. (2022). Poema XXXV: mujer y tiempo en Trilce. *Monteagudo*, 27, 75-92. <https://doi.org/10.6018/monteagudo.498601>
- NERUDA, P. (1981). Elogio fúnebre. En J. Ortega (Ed.). *César Vallejo* (pp. 217-218). Taurus.
- ORTEGA, J. (2022). La improbable traducción de *Trilce*. *Monteagudo*, 27, 21-28.
- OSTROV, A. (2014). Trilce o la utopía de la escritura. *Orillas*, 3, 1-10.
- RODRÍGUEZ, M. (2022). La transfiguración del tiempo en y con Trilce: la dimensión imaginaria. Los poemas LXIV y XXVIII, *Monteagudo*, 27, 113-132. <https://doi.org/10.6018/monteagudo.496991>
- ROSAS-MARTÍNEZ, A. (2017). La «Tetraktys» pitagórica en *Trilce* de César Vallejo. *La Colmena*, 83, 25-36.
- SALAZAR, I. (2022). *Trilce*, un lenguaje en devenir, *Monteagudo*, 27, 133-150. <https://doi.org/10.6018/monteagudo.502951>
- VALLEJO, C. (2021). *Trilce*, Biblioteca Virtual ACEB.
- VALLEJO, C. (1998). *Poemas completos*, Copé.
- WESTPHALEN, E.A. (1993). Discurso de clausura, *Intensidad y altura de César Vallejo*, 327-333.
- WILLIAM, R. (1988). Lectura del tiempo en Trilce. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, 297-304.
- YURKIEVICH, S. (1981). En torno de Trilce. En J. Ortega (Ed.). *César Vallejo* (pp. 245-264). Taurus.

Citación bibliográfica: SUSTI, Alejandro. «Alguien le dice al Tango»: Borges, tango y milonga». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 154-168, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20553>

«Alguien le dice al Tango»: Borges, tango y milonga

«Alguien le dice al Tango»: Borges, tango and milonga

ALEJANDRO SUSTI

Universidad de Lima, Perú

asusti@ulima.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-4489-8273>

Fecha de recepción: 26/07/2021

Fecha de aprobación: 03/01/2022

Resumen

Este artículo examina el vínculo entre la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) y dos géneros musicales desarrollados en el Río de la Plata desde fines del siglo XIX y comienzos del XX: el tango y la milonga. A partir de un conjunto de ensayos y testimonios del autor se busca comprender la atracción que ejercieron sobre él ambos géneros y su proyecto de fundar un pasado mítico e imaginario, «una mitología del tango», basado en sus referentes y figuras. En relación con la milonga, a partir de sus anotaciones sobre la función de la música, la instrumentación y la interpretación, se examina el entroncamiento de la milonga con la payada en su libro de milongas *Para las seis cuerdas* (1965) y la invención de una «poética milonguera» absolutamente personal. Finalmente, se consideran los testimonios de figuras representativas de la historia del tango para establecer el lugar de Borges en ella.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; literatura argentina; literatura y música; cultura popular; historia del tango; poesía moderna

Abstract

This article examines the relationship between the work of Jorge Luis Borges (1899-1986) and two musical genres that appeared in the Río de la Plata at the end of the Nineteenth century and the beginning of the Twentieth century: Tango and Milonga. Considering some of the essays and testimonies given by the author, I intend to understand the attraction that

© 2023 Alejandro Sustí



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Tango produced in him as well as his project of founding a mythical and imaginary past, «a Tango Mythology », based on its referents and figures. Concerning Milonga, assuming his notes on the role of music, instrumentation, an interpretation, I examine the connection between *la milonga* and *la payada* in his work *Para las seis cuerdas* (1965), and the invention of an absolutely personal «milonga poetics». Finally, I include the testimonies of several important figures in the history of Tango to establish the role Borges in it.

Keywords: Jorge Luis Borges ; Argentinian literature; literature and music; popular culture, history of Tango; modern poetry

*Tango que fuiste feliz,
como yo también lo he sido,
según me cuenta el recuerdo;
el recuerdo fue el olvido.*
Jorge Luis Borges

Este trabajo plantea una revisión del vínculo de la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) con dos géneros musicales de la cultura popular argentina: el tango y la milonga¹. Desde su regreso a la Argentina en 1921, Borges produjo una serie de textos ensayísticos y poéticos en los que postulaba una visión de la música de las orillas de Buenos Aires que a la postre habría de otorgarle un lugar, privilegiado o no, en las sucesivas e innumerables historias de estos géneros. El resultado de este acercamiento fue la creación de una mitología –no una cronología– del tango guiada siempre por la búsqueda de insumos o materiales que permitiesen la fundación de un pasado mítico, imaginario y muy personal.

Es conveniente tener en cuenta que el establecimiento de esta relación se da en el marco del contacto entre el campo literario, inscrito en el seno de un sistema que privilegia determinados modos de producción y recepción artísticos, y la cultura popular de masas cuyos mecanismos de reproducción y distribución a partir de la aparición en el siglo XIX de medios de comunicación masivos como la prensa y, más adelante, el cine, contribuirán en la formación de nuevos públicos y hábitos de consumo. En ese sentido, la atracción que genera en autores e intelectuales como Borges la cultura popular a través de expresiones como el tango, la milonga, el lunfardo, el sainete o la poesía (en su vertiente popular) puede ser entendida como parte de un proceso más vasto que involucra el intercambio entre dos universos discursivos

1. Sobre los orígenes de la milonga, Ventura Lynch, en 1883, «registra un nuevo ritmo, la milonga, como danza popular por excelencia: «A la reunión entonces se le llamó milonga; en consecuencia, decir *vamos a milonguear*, indistintamente podía significar *a cantar* o *a bailar* o ambas cosas a la vez. El tentador y nuevo baile no pudo eludir el óleo bautismal del ambiente en que se creaba y se llamó Milonga, incorporándose al criollismo neto» (Fumagalli, 2004, p. 62).

distintos: (1) el del arte y la literatura, cuyas imágenes y textos estuvieron vinculadas siempre, en palabras de Walter Benjamin (1989), a un «fundamento cultural» (p. 32) y un «halo de autonomía» que se extinguió como producto de la expansión de las llamadas «técnicas de reproducción» –la fotografía, el cine, la prensa, entre otras– que facilitaron el acceso de las masas a la experiencia artística y (2) el de modalidades de expresión desarrolladas y conservadas en la cultura popular que, en el caso argentino, desde comienzos del siglo XX empezaron a tener salida a través de los medios masivos –principalmente el cine y la radio (Sustí, 2007, p. 15)–. En esta época de profundas transformaciones sociales, económicas y culturales², esas expresiones populares operaron como instrumentos de adaptación para aquellos sujetos –tanto criollos como inmigrantes europeos– cuyas identidades culturales fueron reformuladas y adaptadas a los nuevos tiempos.

La atracción de Borges por la milonga y el tango –en particular, el Tango-milonga al que Borges calificará en diversas ocasiones de «viejo», «primordial», «primero» «antiguo» y «primitivo» (Turci-Escobar, 2011, p. 7)– no puede entenderse sin considerarse su fascinación por el espacio de las orillas, «lugar indefinido entre la llanura y las últimas casas, a la que se llegaba desde la ciudad, horadada por baldíos y patios» (Sarlo, 2007, p. 19). La «atipicidad» de la obra de Borges, como señala Beatriz Sarlo, se funda en la creación de un universo de imágenes de un Buenos Aires que se encontraba en pleno de proceso de desaparición en el momento en que decide forjarla; esta operación lo alejó significativamente del proyecto de otros escritores anteriores y contemporáneos suyos que, siguiendo el paradigma establecido por la obra de Sarmiento, optaron por, en palabras de Sarlo, *el deseo de ciudad*³.

Unido a esta opción por el paisaje de «las orillas», el Tango-milonga –por el cual nuestro autor una y otra vez expresará una profunda admiración– le servirá, como sostiene Turci-Escobar (2011), «(...) [to] provide the music of the spheres in Borges's mythical Buenos Aires» (p. 13). Esos tangos «viejos» y primordiales» Borges los opondrá a la «lacrmosa estética»⁴ de las letras y música del Tango-canción surgido a fines de la segunda década del XX y que conforman la llamada «Época de Oro» (1917-1943). Esta escisión básica en la evolución del tango se reproduce en varios pasajes de los ensayos de Borges:

2. La bibliografía sobre el tema es abundante. Ver, por ejemplo, Fumagalli (2004, pp. 37-51) y Sarlo (2007, pp. 19-46).

3. «*El deseo de ciudad* es más fuerte, en la tradición argentina, que las utopías rurales (...) los escritores del primer tercio del siglo XX se inscriben mejor en el paradigma de Sarmiento que en el de José Hernández. Las únicas excepciones son Ricardo Güiraldes, un ruralista cosmopolita (aunque la fórmula parezca contradictoria) y Borges, que inventó las imágenes de un Buenos Aires que estaba desapareciendo definitivamente y volvió a leer el pasado rural de la Argentina» (Sarlo, 2007, p.24).

4. En sus orígenes, la expresión «lacrmosa estética» Borges no la relaciona con las letras de los tangos sino con una de las debilidades que señala en la poesía de Evaristo Carriego.

La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con diabólica desvergüenza las desdichas ajenas (Borges, 1985, pp. 95-96).

Una cosa es el tango actual, hecho a fuerza de pintoresquismo y de trabajosa jerga lunfarda, y otra fueron los tangos viejos, hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor. Aquéllos fueron la voz genuina del compadrito: éstos (música y letra) son la ficción de los incrédulos de la compadrada... Los tangos primordiales: «El caburé», «El cuzquito», «El flete», «El apache argentino», «Una noche de garufa» y «Hotel Victoria» aún atestiguan la valentía chocarrera del arrabal (Borges, 1993, pp. 29-30).

«Los tangos primordiales» mencionados son los de la llamada «Era de la Guardia Vieja» (1895-1917)⁵. Estos podían o no llevar letra; en el primer caso, esta contribuía a recordar la melodía del tango. Las letras, además, podían ser reemplazadas sobre una misma base melódica como suele suceder en muchas canciones folklóricas que sobreviven hasta hoy. El personaje dominante en esas letras era el llamado «compadre», diferenciado del «compadrito»⁶. Asimismo, el tango de este período se distinguía por su énfasis en la danza, rasgo que lo separaba del Tango-canción. En la danza, mediante su habilidad el criollo ejercía el arte de la «cachada» o de poner en ridículo a quien(es) intentaba(n) imitarlo. Generalmente, el blanco de esta burla era el inmigrante pobre quien intentaba imitar al criollo (Castro, 1984, p. 71). El desafío implícito en la danza muchas veces desencadenaba duelos a cuchillo, como reza en un poema de Borges, «Alguien le dice al Tango», que Astor Piazzolla musicaliza en 1965⁷ y que aparece en el álbum titulado *El Tango* ese mismo año:

Tango que he visto bailar
 contra un ocaso amarillo
 por quienes eran capaces
 de otro baile, el del cuchillo
 (Gobello y Bossio *III*, 1993, p. 34).

5. Para Castro (1986), por ejemplo, en 1917 aparece el primer tango-canción: «In 1917 Pascual Contursi wrote the first tango which was designed to be sung and not just danced. This tango «Mi noche triste» [«My sad night»] began the new era for the tango, one in which the tango moved «from the feet to the mouth». This is the origin of the tango-canción [tango-song, e.g. tangos for the voice]» (p. 45).

6. «Compadre. m. Gaucho asentado en la ciudad o sus arrabales caracterizado por un modo particular de comportarse, hablar y vestir. | 2. Hombre provocativo, fanfarrón e insolente». | Compadrito. m. Joven suburbano perteneciente al pueblo bajo, imitador de las actitudes de los compadres. | 2. Tipo popular, jactancioso, provocativo, pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir [dado por el DRAE] (Conde, 2008, p. 112).

7. El poema aparece en la primera edición de *Para las seis cuerdas* (1965); sin embargo, en las siguientes ediciones es retirado por el autor.

Desde una perspectiva lingüística –y respondiendo a una distinción hoy caduca–, críticos como Vidart sugieren que los tangos de la era de la «Guardia Vieja» hacían uso del lenguaje «orillero» y no el lunfardo. Borges, por ejemplo, compartirá esa distinción:

Los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afectación que la novelera tilinguería actual hace obligatoria y que los llena de secreteo y de falso énfasis (...) Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga: cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango (Borges y Clemente, 1998, p. 21).

La distinción entre los términos «arrabalero», «orillero» y «lunfardo» se enmarca en la discusión en torno a la existencia de un «idioma de los argentinos» planteada desde fines del XIX que se prolonga antes de y durante la celebración del Centenario y se reaviva a mediados de la década de los años 20 con la publicación de una conferencia de Borges sobre el tema⁸. En ella, el autor propone una separación según la cual los dos primeros harían referencia al habla de los sectores populares y, el último, a la de los criminales: «El lunfardo es idioma de ocultación, y sus vocablos son tanto menos útiles cuanto más se publican. El arrabalero es la fusión del habla porteña y de las heces trasnochadas de ese cambiadizo lunfardo» (ctd. en Conde, 2011, p. 114). Como demuestra Conde, hoy esa distinción carece de fundamento y parece haber obedecido, entre otras razones, al origen del término «lunfardo» que, según el autor, «tuvo la mala fortuna de recibir como nombre un vocablo que significaba ladrón» (2011, p. 123).

La distinción lingüística establecida por Borges reaparece en una apreciación de Vicente Rossi quien caracteriza el lenguaje del orillero «por su particular inventiva; siempre gráfico, exacto en la alusión; metafórico y onomatopéyico meritísimo, siempre inclemente en la ironía; siempre novedoso porque ese orillero es un incansable renovador de su pintoresco léxico» (ctd. en Vidart, 1964, p. 28). Las apreciaciones de Borges y Rossi, así como las de otros autores, no se basan en argumentos estrictamente lingüísticos y obedecen más bien a una estigmatización del habla popular de la época vinculada con la extracción de clase de quienes se abocan al estudio del «idioma de los argentinos», así como con una exacerbada defensa ante la amenaza del «habla de los inmigrantes» que «basterdean el idioma» en respuesta a la creciente vigencia y presencia del lunfardo en el habla de los argentinos de toda clase social.

Desde el punto de vista musical, los tangos mencionados por Borges en *El tamaño de mi esperanza* descubren ciertas recurrencias referidas a su instrumentación. De acuerdo a Gobello (1980), Vicente Greco –autor de «El flete» y «El cuzquito»– crea la orquesta típica de tango en la que se incluyen por primera vez

8. «Invectiva contra el arrabalero», incluida en *El tamaño de mi esperanza*, publicada originalmente en 1926.

«dos instrumentos ignorados por las academias: el piano y el bandoneón» (p. 58). La inclusión del bandoneón en reemplazo de la flauta señala la italianización del tango, pese a su origen alemán. El bandoneón, de sonido triste y melancólico, representa para algunos críticos el ingreso y predominio del sentimiento de desarraigo del inmigrante italiano en el tango (Castro, 1984, p. 82). Inicialmente, Borges se opone a la italianización del tango para luego aceptarla en *Evaristo Carriego*; sin embargo, pese a esta reformulación no existe en su «Historia del tango» –capítulo incluido recién en la segunda edición de *Evaristo Carriego* en 1955– mención alguna de aquello que él considera como italiano en el tango más allá de los apellidos de los primeros compositores criollos: Bevilacqua, Greco o de Bassi (Borges, 1985, p. 96)⁹.

La crítica musical que ensaya Borges también incide en la escisión señalada anteriormente en la evolución del tango:

(...) el tango antiguo como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos. Ciertos compositores actuales buscan ese tono valiente y elaboran, a veces con felicidad, milongas del bajo de la Batería o del Barrio del Alto, pero sus trabajos, de letra y música estudiosamente anticuadas, son ejercicios de lo que fue, llantos por lo perdido, esencialmente tristes aunque la tonada sea alegre (Borges, 1985, p. 92).

Respecto a los orígenes del tango, Borges ve en el uso de determinados instrumentos una señal. Para él, el tango no nace del pueblo porque es interpretado en instrumentos costosos como el piano, la flauta o el violín; por otra parte, no piensa que la guitarra –que él identifica como instrumento propio de la milonga y el estilo de esta– haya sido usada en los inicios del tango (Sorrentino, 1982, pp. 9-10).

Las fuentes de Borges provienen, como él señala, de su lectura de los trabajos de Vicente Rossi (1926), Carlos Vega (1936) y Carlos Muzzio Sáenz-Peña sobre los orígenes del tango. Sin embargo, los métodos con que estos autores tratan el fenómeno difieren sustancialmente. El trabajo de Rossi, por ejemplo, acusa imprecisiones de tipo cronológico y una cierta discontinuidad en su desarrollo; no obstante, Borges se adscribe a lo dicho por Rossi en relación con la influencia negra en la formación del tango: «Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aún a cualquier otra» (89). Castro, por su parte, apunta un sustancial desacuerdo entre

9. Sobre la influencia italiana en el Tango, Ostuni (2009) afirma: «Lo singular de estos juicios [de Borges y Vidart] es que olvidan que los Tangos primitivos, los que exhibían esa felicidad de pelear porque sí nomás, fueron también compuestos, en su inmensa mayoría, por los primeros inmigrantes italianos o por sus descendientes y que el organito (pregón callejero de la molienda lugoniana) fue quien los difundió con su airecillo canyengue, sin pizca de sentimentalismo ni nostalgia». Son los Tangos de Bevilacqua, Gobbi, Greco, Maglio, Berto, Ponzio, De Bassi, Bardi, Firpo, Canaro, por nombrar sólo algunos de los nombres más ilustres de la primera época del Tango. Más aún; sospecho la decisiva influencia de la canzoneta en la gestación del Tango» (p. 42).

los dos autores en relación con el origen de la milonga, género practicado por los payadores urbanos, antecedente directo del tango:

The critical element in their counter argument is the specific geographic origin of the tango ingredient in milonga. Rossi suggests strongly that it came from Brazil via Montevideo and was essentially a Black cultural contribution to the tango mix. Borges and Mafud present the argument that, while the milonga may have been part of the tango mix, it was from the Argentine creole (mestizo) and was different from the Black milonga (Castro, 1984, p. 73)¹⁰.

El desacuerdo subrayado sería una indicación del afán de Borges por situar el tango en una esfera netamente criolla y porteña, rasgo que lo emparenta con su oposición a la italianización posterior que sufre el género.

Para las seis cuerdas (1965): musicalización, instrumentación, interpretación

Según Rossi, el tango surge de una de las variantes de la milonga, la milonga-baile¹¹. Paralelamente a esta subsiste la milonga-canto, género en el que Borges incursiona en su libro *Para las seis cuerdas* (1965) en cuyo prólogo anuncia:

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes (Borges, 1985, p. 281).

Borges deja en manos de su lector el acto de suplir «la música ausente» que no resuena en sus versos; sin embargo, cuando el músico Astor Piazzolla –considerado el máximo exponente de la renovación del tango en una época en que el género acusaba un franco declive– introduzca en la musicalización de los versos de Borges un acompañamiento cuya complejidad contrasta con la aparente simpleza de las milongas, el resultado para el escritor será desconcertante¹²: «(...) a Borges no le gustó la música, pero debe entenderse que el problema estuvo radicado en que la interpretación de Rivero¹³ y los arreglos de Piazzolla para el disco estaban fuera del universo tanguístico imaginado por el escritor» (Stratta y García, 2015, p. 3). La reacción de Borges será tajante: «No quiero saber nada con ese señor (...) no siente

10. En «Apunte férvido sobre las tres vidas de la Milonga», incluido en *El idioma de los argentinos*, la discrepancia entre Borges y Rossi se hace más evidente: «El tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en él, plenamente; no así el montevidiano, siempre nostálgico de gauchos» (Borges y Clemente, 1998, p. 6).

11. Véase nota 1.

12. Turci-Escobar (2011) proporciona información sobre la colaboración entre Borges y Piazzolla, así como cuáles fueron las milongas musicalizadas y, entre estas, las incluidas en el álbum *El Tango*, editado el mismo año, 1965.

13. Leonel Edmundo Ribero (1911-1986), cantor, guitarrista y compositor de tango.

lo criollo» (Salas, 1994, p. 266). En contraste, Piazzolla señalará el cuidado puesto en su trabajo:

«Jacinto Chiclana» tiene el aire de la milonga guitarrera, o sea el tipo de milonga improvisada; «Alguien le dice al tango» puede considerarse melódica y armónicamente dentro del estilo del 41; «A Nicanor Paredes», por su contenido, dramático, la he compuesto sobre 8 compases de canto gregoriano, resolviendo la parte melódica sin modernismos artificiales, todo muy simple, muy sentido y sincero; «El Títere» puede definirse como el prototipo del ritmo ligero, jocosos y compadrón de principio de siglo (Gobello y Bossio *III*, 1993, p. 30)¹⁴.

De acuerdo con lo expresado por Piazzolla y las preferencias musicales de Borges, al menos en dos de las cuatro milongas el compositor se ciñe al canon histórico que rige el tango y la milonga: «Jacinto Chiclana», por ser una milonga improvisada, se ajusta a la tradición de los payadores urbanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX; «El títere», en cambio, se vincula a aquellos tangos «primordiales» de los que habla Borges en *El tamaño de mi esperanza*. En solo una de las milongas Piazzolla no se atiene al gusto que Borges manifiesta en términos tangueros: «Alguien le dice al tango» se ubica en la línea del tango de la «Época de Oro», aquella «lacrimosa estética» que tanto deplora el escritor. Una vez conocidas las posturas del escritor y el músico la pregunta que surge es: ¿Qué significa para Borges «sentir lo criollo»?

Para Ostuni (2009), existe una conexión implícita entre el orgullo que Borges muchas veces exhibió en relación con su «prosapia criolla» y el carácter de las pretendidas hazañas de los personajes de los tangos primitivos; el Borges de *El tamaño de mi esperanza* «intuía una épica en los Tangos primitivos, una suerte de gesta bravía cuyos personajes, aunque orilleros, en algo rozaban las valerosas hazañas de sus mayores» (p. 28). Según ello, puede deducirse que en Borges «lo criollo», en lo que atañe a su valoración de la milonga por oposición al tango posterior a la era de la «Guardia Vieja», responde a una voluntad por trazar una genealogía que podría definirse como «mítica» en la cual se conjugaría el plano de lo autobiográfico con el de una «épica tanguera»: «(...) ahí estaba lo épico. Es decir la milonga. Y luego después ya viene la otra parte de la obra de Carriego: la costurerita que dio aquel mal paso. Todo eso ya es el tango, toda esa desventura que es el tango» (Ostuni, 2009, p. 29). Esta «épica tanguera» constituye una suerte de arquetipo narrativo ubicado en un pasado remoto en el que la historia cede paso al mito; sus personajes, «los compadritos», encarnan virtudes tales como la valentía y la bravura y son modelados por oposición a las debilidades de los seres dubitativos y arrepentidos que aparecerán en las letras del tango de la «Época de Oro». De todo ello puede deducirse que Borges produce una «mitología del tango»— en la que no solo reconfigura o resemantiza la historia

14. Según Gobello y Bossio, al musicalizar la milonga «Alguien le dice al tango» Piazzolla compone un tango y no una milonga (*III*, 1993, p. 30).

del género sino que se reinventa a sí mismo en tanto reformula su propia genealogía emparentándola con las hazañas de «los compadritos» a través del simulacro de una voz autorizada por su entroncamiento con esa valerosa estirpe.

En relación con su colección de milongas, Borges asume una musicalización sencilla, a cargo de una sola guitarra, tal como plantea Rossi (1926): «Ciertamente que se paga y se milonguea cantando, pero no es precisamente un canto, es una tonada que asociada a la guitarra da a la imaginación [*sic*] tiempo y alivio a la inspiración» (p. 130). Borges queda muy disgustado con las musicalizaciones que Piazzolla hace de sus milongas por el uso de instrumentos como el bandoneón, el piano o el violín lo cual, para él, supone un total desfase con lo que sus textos intentan representar o la forma en que deben ser interpretados. El implícito acuerdo entre las observaciones de Rossi y la postura de Borges descubre el entroncamiento de la figura del milonguero con la del payador; es decir, aquello que el escritor concibe como criollo está ya anunciado en la figura del payador y su transformación obedecerá al desplazamiento de esa figura hacia las orillas de la ciudad. Borges no ve en el tango que deriva de la milonga-baile –y menos aún en el trabajo de Piazzolla– relación alguna con la tradición de la poesía popular criolla desarrollada en la payada y luego en la milonga. Una vez más, es claro en establecer el origen de tango y su instrumentación en el espacio de los lupanares: «El instrumental primitivo de las orquestas –piano, flauta, violín, después bandoneón– confirma, por el costo, ese testimonio; es una prueba de que el tango no surgió de las orillas, que se bastaron siempre, nadie lo ignora, con las seis cuerdas de la guitarra» (Borges, 1985, p. 90). En términos musicales, lo criollo consiste en volver al sonido de la guitarra que resuena en los zaguanes, postular la orfandad de las cuerdas frente al sonido masivo de la orquesta que retumba en los prostíbulos y, más tarde, en los cabarets.

En la milonga que Borges cultiva se percibe un «doble silencio» que excluye el sonido de una orquesta y el de la voz como ejecutante de una melodía agregada a una letra. Para él, la voz interpreta los versos sin cantarlos. Desde una perspectiva histórica, esta milonga es también un arquetipo cuya forma no coincide con un modelo originario e incluye la incorporación de historias –que Borges afirma haber oído de diversas fuentes– sobre compadritos (los hermanos Iberra, Juan Muraña, etcétera), y espacios urbanos ausentes como el arroyo Maldonado, mencionado por Carriego. Esta milonga-arquetipo –como ocurre con la «mitología del tango» referida líneas arriba– es una invención borgeana a través de la cual el escritor no solo demuestra saber cómo se produce este tipo de discurso sino que, además, lo reinventa. La creación de esta milonga arquetipo –o milonga «mítica», según una expresión usada en su poema «Fundación mítica de Buenos Aires»– aparece en un poema de un libro anterior al de sus milongas, *El otro, el mismo* (1964), que titula, significativamente, «El tango»:

Una mitología de puñales
 Lentamente se anula en el olvido;
 Una canción de gesta se ha perdido
 En sórdidas noticias policiales
 (Borges, 1984, p. 204).

Borges reconstruye esa «mitología de puñales» en sus milongas, mitología que es olvido pero también recuerdo, «el recuerdo imposible de haber muerto peleando». La creación o (re)creación de una milonga arquetipo lleva implícita una recuperación musical del género, pero también y sobre todo, la incorporación de procedimientos de la poesía popular, operación que sigue análogamente los cauces de la tradición de la payada en la poesía gauchesca. Sin embargo, Borges es también consciente de que esta última obedece a las convenciones propias de un género literario como cualquier otro¹⁵, es decir, postula su carácter artificial lo cual lo coloca en franca disputa con los grupos nacionalistas que sí planteaban una continuidad lineal entre la poesía gauchesca –escrita por poetas como Hilario Ascasubi o José Hernández– y la producción oral de los payadores anónimos.

Borges en la historia del tango

En rigor, una última pregunta se hace necesario plantearse para comprender mejor la relación entre la obra y figura de Borges con los dos géneros musicales planteados: ¿Qué importancia tiene Borges en la historia del tango?, o más específicamente, ¿Qué rol le asignan los tangueros, en especial sus letristas, como escritor de letras de tango?

Los juicios suelen variar significativamente. Para Enrique Cadícamo, uno de los más conocidos autores de tango y poeta, la respuesta es tajante. Ante la pregunta formulada por Zlotchew («What position does Jorge Luis Borges occupy in the history of the tango?»), el compositor sostiene lo siguiente:

EC-Borges? In the history of tango: none. In the history of Argentine literature, he has a brilliant place; he is taken as the literary mainspring of this country. I don't know, to what degree, but that's the way it is, isn't it?...Borges can be thought of as an intellectual, but not as a poet of Argentine roots...Borges, in his literature, uses foreign turns of phrase which we have read in all the European classics.
 CMZ-I ask because he has written quite a few milongas.

15. En «La poesía gauchesca», por ejemplo, escribe Borges: «Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo (...) Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego. Tachar de artificial o de inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y ridículo; sin embargo, no hay cultivador de ese género que no haya sido alguna vez, por su generación o las venideras, acusado de falsedad (2004, p. 179).

EC-Yes, well, but without managing to give them the substance, without being able to make concrete the substance of Buenos Aires, the humble neighborhoods of Buenos Aires (Zlotchew, 1987, p. 138).

Cadícamo, además, señala enfáticamente la diferencia que existe entre el escritor de letras de música popular y el poeta, aunque sin referirse explícitamente al caso de Borges:

You know, there are important, illustrious poets here who can be found in anthologies as great poets, but who have never been able to write any tango lyrics. The reason is that they don't have that contact with the atmosphere, the environment, of the tango, which is so difficult to capture (Zlotchew, 1987, p. 136).

Otro testimonio sobre la posible influencia de Borges en los letristas de tango aparece en la entrevista de Zlotchew a Gobello. La discusión se centra en este caso en el valor poético de los textos tangueros. Para Gobello, existe en ciertos letristas (Homero Manzi, Catulo Castillo) una influencia borgeana que concierne no a los temas que estos tratan –la mitificación del malevo¹⁶ y de otros personajes orilleros, temas presentes en Borges– sino a los recursos utilizados en sus letras. En opinión de Gobello, la mitificación borgeana del malevo tiene un antecedente en Eduardo Gutiérrez y a esta Borges le suma un carácter poético (Zlotchew, 1989, p. 275). Este dato aparece anotado puntualmente por Borges en el prólogo a *Cuaderno San Martín* (1929): «Las dos piezas de ‘Muertes de Buenos Aires’ –título que debo a Eduardo Gutiérrez– imperdonablemente exageran la connotación plebeya de la Chacarita y la connotación patricia de La Recoleta» (Borges, 1985, p. 87).

La influencia directa en un letrista como Manzi, según Gobello, consistiría en procedimientos tales como la enumeración, recurso presente en los primeros libros de poemas de Borges. A esta se agregaría la nostalgia presente en algunas letras de Manzi tales como «Sur», título que el propio Borges utiliza en uno de sus poemas en *Fervor de Buenos Aires* (1923), al evocar la topografía de las orillas de la ciudad¹⁷:

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo;
Pompeya y más allá la inundación;
tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre flotando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

16. «Malevo: Hombre matón y pendenciero que vivía en las orillas de Buenos Aires» (Conde, 2008, p. 209)

17. Sobre la relación Borges-Buenos Aires, ver el trabajo de Zito (1998) en el que se incluye una extensa documentación fotográfica de las transformaciones de Buenos Aires ciudad desde fines del XIX.

Sur,
paredón y después,
Sur,
una luz de almacén
Ya nunca me verás cómo me vieras
recostado en la vidriera
y esperándote...
(Gobello y Bossio *I*, 1993, p. 145).

Interrogado sobre la valoración que hace Borges del tango de la era de la «Guardia Vieja», Gobello responde señalando su falta de sensibilidad en relación con la inmigración: Borges únicamente «stays with the compadrito, with the knike-fighter. He is very sensitive to these things» (Zlotchew, 1989, p. 283).

Aunque sustancialmente diferentes, las posturas de Cadícamo y Gobello coinciden en señalar la arbitrariedad de los juicios borgeanos. Para el primero, Borges permanece ajeno al desarrollo del tango y su rol en este es nulo; por otra parte, el compositor subraya la división entre literatura y poética tanguera: pocos son los escritores que incursionan en ambas y lo hacen exitosamente. Aun cuando Borges, fiel a su proyecto de crear una «mitología del tango», no intenta crear letras de tango sino de milongas, Cadícamo subraya su fracaso señalando su incapacidad para inscribirse en la poética tanguera –y milonguera, por extensión– la cual «it does have great deal to do with people, with popular sentiment» (Zlotchew, 1987, p. 132). En este punto Cadícamo parece coincidir con Gobello quien señala que los letristas de tango «have to write things that people like, that people understand» (Zlotchew, 1989, p. 277). Hay ciertamente en ambas opiniones un énfasis en lo popular o en la inclusión del «otro» –en este caso el oyente o el público del tango– en los textos del tango y la milonga. Esta inclusión no se centra en la inclusión de componentes referenciales comunes entre el letrista y el oyente, sino la consideración de la sensibilidad de éste último.

En ese sentido, el proyecto de (re)escritura de Borges de sus milongas contiene un componente personal que difiere del carácter anónimo o pseudo-anónimo de las payadas o milongas originales¹⁸. El yo-lírico no llega nunca a borrarse en sus milongas tal como se observa en «Milonga de Jacinto Chiclana»:

Me acuerdo. Fue en Balvanera,
En una noche lejana
Que alguien dejó caer el nombre

18. Cara-Walker (1986) subraya en las milongas de Borges su carácter «conversacional». En mi opinión este rasgo, sin embargo, no anula el tono lírico de estas: «They involve a multiplicity of social voices which thrive on irony, on a tongue in cheek delivery, on a suggestive, understated, and allusive kind of speech which recalls (or implies at least) a previous utterance, a simultaneous aside, or a dialogue» (p. 285).

De un tal Jacinto Chiclana.
 [...]

 Quién sabe por qué razón

 Me anda buscando ese nombre;

 Me gustaría saber

 Cómo habrá sido aquel hombre

 (Borges, 1984, p. 287).

Borges, al referirse al tango «Sur» de Manzi, por ejemplo, esgrime algunos argumentos que, eventualmente, podrían aplicarse a sus propias milongas:

The tango «Sur», yes. It has a nice opening line: «Southside, an alley and then...» At the same time, there are some phrases that obviously don't ring true, that betray, I won't say the man of letters, but certainly the pseudo-man of letters. For example, in a tango I believe is his there's a mention of «the wind of the outer limits». This is a phrase that no neighborhood tough would have used. In the first place, because the idea of the wind of the outer limits is a phony idea and, in the second place, because the slum dweller doesn't boast of living in the outer limits... «The stars and the wind of the outer limits whisper her name»: you can plainly see it was written by someone from the affluent downtown area, who has sentimental ideas concerning the compadre and is totally unfamiliar with the songs of the people, which never would have contained such lyrics (ctd. en Sorrentino, 1982, p. 104).

Asimismo, en la milonga «Alguien le dice al tango» Borges utiliza los recursos que critica en Manzi y agrega otros que borran el carácter de verosimilitud que exige él en el texto del letrista:

Tango que fuiste la dicha

 de ser hombre y ser valiente.

 Tango que fuiste feliz,

 como yo también lo he sido

 [...]

 Yo habré muerto y seguirás

 orillando nuestra vida

 (Gobello y Bossio *III*, 1993, p. 34).

Borges propone un tango personificado en la figura de un hombre e imagina sus actos con palabras como el verbo «orillar» y en ese acto de (re)invención de un «tango que fue» no trasluce una preocupación por crear una milonga entonada por un payador urbano que se acompaña con su guitarra. En ese sentido, la omisión de «Alguien le dice al tango» en las ediciones posteriores de *Para las seis cuerdas* podría interpretarse como la preocupación del escritor por la verosimilitud y coherencia que exige el género de la milonga. Asimismo, en el prólogo de *Elogio de la sombra* (1969)

afirmará que «[e]ste es mi quinto libro de versos»¹⁹ con lo cual parece reconocer que en sus milongas se proyecta no el «yo» poético de sus anteriores poemarios, sino un «yo payador» que interpreta las historias y relatos de personajes reconocibles por un auditorio de iniciados.

El proyecto de las milongas borgeanas despertó en su momento poca empatía en los historiadores del tango, los críticos literarios y el público lector²⁰. En esa respuesta parece advertirse la dificultad que encontraron estos en borrar la figura del «Borges escritor» y reconocer aquella del «yo payador» que se configura en las milongas, un «yo» situado imaginariamente en las orillas de Buenos Aires casi un siglo después de su origen. Dos comprobaciones pueden deducirse de esa respuesta; en primer lugar, los rasgos estilísticos y la situación comunicativa que planteaban las milongas no se correspondían con las convenciones del género lírico establecidas por el canon literario y, de paso, entraban en conflicto con la configuración de la voz poética de Borges tal como se había venido manifestando en su obra poética; en segundo lugar, la presencia de lo que podría llamarse una «poética milonguera» cuyas pautas y convenciones debían ser observadas por quienes cultivaran el género.

De esta manera, el desplazamiento imaginario del «yo payador» hacia las orillas y la asimilación de una «poética milonguera» dio como resultado un producto heterogéneo pero a la vez absolutamente personal, que tradujo en alguna medida el intento de Borges por enriquecer y desarrollar el «largo poema civil» que adivinaba inmortal años antes, hacia 1955, en su «Historia del tango»²¹.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1989). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» En *Discursos interrumpidos* (pp. 15-60). Taurus.
- BORGES, J. L. (2004). *Obras completas 1923-1949. Vol I*. Emecé Editores.
- BORGES, J. L. y CLEMENTE J. (1998). *El idioma de los argentinos*. Alianza.
- BORGES, J. L. (1993). *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral.
- BORGES, J. L. (1985). *Prosa completa 1. Evaristo Carriego. Discusión. Historia universal de la Infamia*. Bruguera.
- BORGES, J. L. (1984). *Obra poética 1923-1977*. Emecé Editores.

19. Borges no estaría incluyendo en esta lista *El hacedor* (1960) que contiene no solo poemas en verso sino, además, poemas en prosa. El orden cronológico de los primeros cuatro libros anteriores a *Para las seis cuerdas* es el siguiente: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929) y *El otro, el mismo* (1964).

20. «Not only have the milongas remained quietly ignored even by scholars who treat traditional elements in Borges' work, they are conspicuously absent from the text and indices of books dedicated to the author's comprehensive Works» (Cara-Walker, 1986, p. 280).

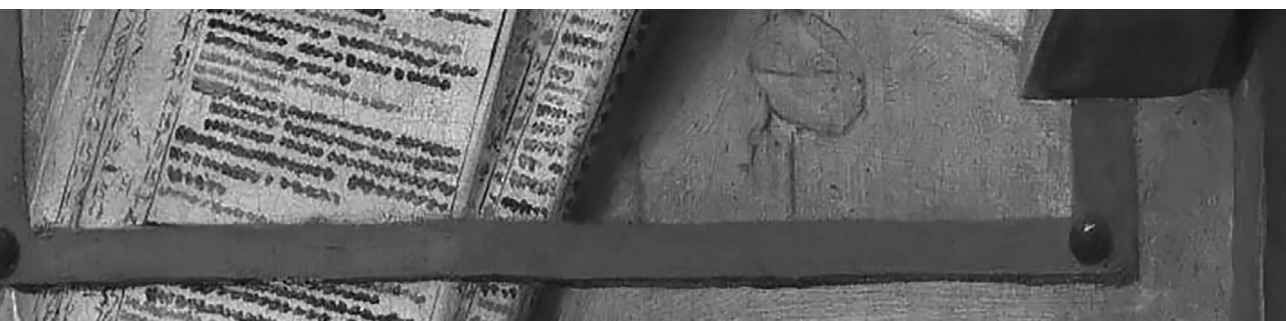
21. «Es sabido que Wolf, a fines del siglo XVIII, escribió que la *Iliada*, antes de ser una epopeya, fué [sic] una serie de cantos y de rapsodias; ello permite, acaso, la profecía de que las letras de tango formarán, con el tiempo, un largo poema civil, o sugerirán a algún ambicioso la escritura de ese poema» (Borges, 1985, p. 95).

- BORGES, J. L. (1965). *Para las seis cuerdas*. Emecé Editores.
- BORGES, J. L. (1927). «Apunte férvido sobre las tres vidas de la Milonga». *Martín Fierro* (4.43), 6.
- CARRIEGO, E. (1990). *La canción del barrio*. Ediciones de Aquí a la Vuelta.
- CARA-WALKER, A. (1986). «Borges' Milongas: The Chords of Argentine Verbal Art». En C. Cortínez (Ed.). *Borges the poet*, pp. 280-295. Arkansas Press.
- CASTRO, D. (1986). «Popular Culture as a Source for the Historians. The Tango in its Época de Oro, 1917-1943». *Journal of Popular Culture* 20, 45-71.
- CASTRO, D. (1984). «Popular Culture as a Source for the Historians: The Tango in its Era of La Guardia Vieja». *Studies in Latin American Culture* 3, 70-85.
- CONDE, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Taurus.
- CONDE, O. (2008). *Diccionario etimológico del Tango*. Taurus.
- FUMAGALLI, M. (2004). *Jorge Luis Borges y el Tango*. Abrazos Books.
- GOBELLO, J. (1980). *Crónica General del Tango*. Editorial Fraternal.
- GOBELLO, J. y Bossio J. (1993). *Tangos, letras y letristas*. Plus Ultra.
- OSTUNI, R. (2009). *Borges y el tango*. Ediciones Lumiere.
- PIAZZOLLA, A. (1965). *El tango*. Music LP. Polydor.
- ROSSI, V. (1926). *Cosas de negros. Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense. Rectificaciones históricas*. Imprenta argentina.
- SALAS, H. (1994). *Borges. Una biografía*. Planeta.
- SARLO B. (2007). *BORGES, un escritor en las orillas*. Seix Barral.
- SÁBATO, E. (1964). *Tango, Canción de Buenos Aires*. Ediciones Centro Arte.
- SORRETTINO, F. (1982). *Seven conversations with Jorge Luis Borges*. The Whitston Publishing Company.
- STRATTA, I. y GARCÍA, O. (2015). «Borges y Piazzolla: un desencuentro por milonga». *XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*.
- SUSTI, A. (2007). «Seré milones». *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Beatriz Viterbo.
- TURCI-ESCOBAR, J. (2011). «Rescatando al tango para una nueva música: Reconsidering the 1965 collaboration between Borges and Piazzolla». *Variaciones Borges*, 31, 3-29.
- VEGA, C. (1936). *Danzas y canciones argentinas*. Ricordi.
- VIDART, D. (1964). *Teoría del Tango*. Ediciones de la Banda Oriental.
- ZITO, C. (1998). *El Buenos Aires de Borges*. Aguilar.
- ZLOTCHER, C. M. (1989). «Tango, Lunfardo and the Popular Culture of Buenos Aires: Interview with José Gobello». *Studies in Latin American Culture*, 8, 271-285.
- ZLOTCHER, C. M. (1987). «Tango from the inside: Interview with Enrique Cadícamo». *Journal of Popular Culture*, 21, 131-143.



Reseñas

Reviews



Ana Davis González. *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*. Berlín: Peter Lang, 2021

Autora:

ISABEL ABELLÁN CHUECOS

Universidad de Murcia, España

isabel.abellan@um.es

 <https://orcid.org/0000-0003-1111-6095>

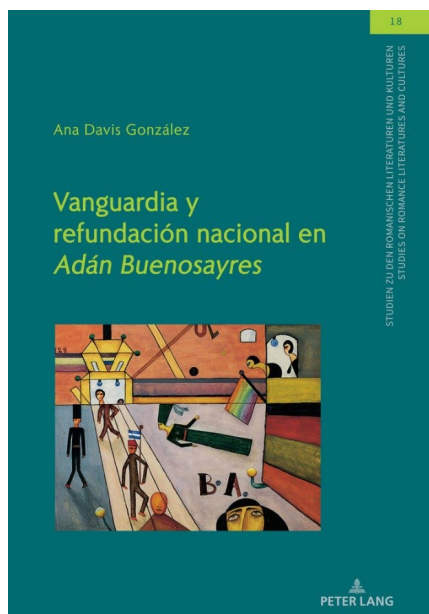
Citación:

ABELLÁN CHUECOS, Isabel. «Ana Davis González. *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*. Berlín: Peter Lang, 2021». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 170-173, <https://doi.org/10.14198/AMESN.23094>

Resumen:

Reseña de Isabel Abellán Chuecos sobre *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres* (Peter Lang, 2021) Ana Davis González. 320 p. ISBN: 9783631854440

Palabras clave: Marechal; Adán Buenosayres; literatura argentina; literatura hispanoamericana; literatura latinoamericana; vanguardia; nacionalismo



Siempre las dicotomías han generado en el pensamiento crítico la reflexión y el debate. *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*, de Ana Davis, analiza también estas dicotomías, estas aparentes incongruencias, como el hecho de que se diera en una misma obra literaria la vanguardia y la refundación nacional atendiendo al pensamiento de un peronista y nacional-católico como era manifiestamente Leopoldo Marechal.

En 1948 se publica *Adán Buenosayres* de Marechal y en ella prima «la originalidad intrínseca de la obra pero también la ambivalencia entre el rechazo que sufriera

durante los años cuarenta y cincuenta, y su canonización posterior» (Davis, 2021, p.11), que fue el motor que impulsó la investigación de Davis. El libro que nos ocupa cuenta con 320 páginas, divididas en siete capítulos, además de una introducción, conclusiones y bibliografía, que analizan minuciosamente la concepción, sentido y propagación del texto de Marechal.

La autora realiza un exhaustivo marco teórico del que partirán también sus reflexiones, indicando que la primera acogida de esta obra no fue precisamente muy agradecida, pero que, sin embargo, comenzó a despertar el interés de la crítica a partir de la década de los años setenta.

En los dos primeros capítulos, «El paradigma sociocrítico de *Adán Buenosayres*» y «La canonización diferida de *Adán Buenosayres*», Davis analiza la preocupación por las condiciones sociales que dieron lugar a la escritura de dicha obra y cómo esta tuvo que esperar varias décadas para tener su merecido reconocimiento. Davis, desde esta perspectiva, es capaz de contextualizar la obra y dilucidar las imbricaciones entre el martinfierrismo y el nacional-catolicismo imperante en el autor.

Teniendo en cuenta que *Adán Buenosayres* pertenece a esa serie de textos denominados «ficciones orientadoras» (noción de Shumway, 2005) o «ficciones fundacionales» (noción de Sommer, 1993) de una nación, es decir, aquellas que representan una cultura nacional concreta a través de las manifestaciones artísticas, el valor de esta obra se pone de manifiesto en una línea entre las vicisitudes, al tiempo que en la paradójica relación entre la vanguardia y el nacionalismo, que es la que le da un valor tanto anecdótico como representativo, como explica minuciosamente Ana Davis en los diferentes capítulos de su obra.

La autora acercará estas dos cuestiones que en principio parecen verse enfrentadas (vanguardia y nacionalismo) analizándolas en los capítulos 3 «Vanguardia y nacionalismo: el romanticismo antimoderno», 4 «La época infame de la cultura argentina», 5 «El Romanticismo inorgánico en *Adán Buenosayres*» y 6 «Nacionalización de la cultura: la tradición gauchesca y el martinfierrismo» y observará cómo estas tienen más puntos en común de lo que en un principio pudiera parecer. De este modo, estudiando los ideosemas que vertebran la obra teniendo en cuenta estas dos palabras vectoriales, analizará cómo, acercándonos a ambos, estos dejan de mostrar una total diferencia y pueden aproximarse.

Así, arguye cómo en Latinoamérica, vanguardia y nacionalismo «no son conceptos necesariamente opuestos y que incluso en el contexto hispanoamericano pueden llegar a ser homólogos. Hemos definido la vanguardia como la constante pregunta acerca de lo real y su relación con el arte, y el nacionalismo como la naturalización de la relación entre identidad colectiva y espacio» (Davis, 2021, p. 264). Atendiendo a estas definiciones, se resemantizan dichos términos, siendo claves para la interpretación de la obra en cuestión: «la vanguardia, que en teoría es transgresora, deviene

fundacional, y el nacionalismo se vuelve subversivo a partir de las independencias» (Davis, 2021, p. 264).

Por tanto, un autor como Marechal, del que una de sus obras clave se considera como «refundacional» –según comenta Davis– porque reivindica una serie de ficciones orientadoras dirigidas a organizar la nación en marcha (y por tanto también puede encontrarse, como indicábamos anteriormente, entre los textos denominados «ficciones orientadoras» o «ficciones fundacionales»), aprovecha por un lado la vanguardia en ese aspecto fundacional y por otro el nacionalismo como punto desde el que arengar las independencias, dando nuevos sentidos a estos términos, y aunándolos en esta particular obra, que también es denominada por Davis como un palimpsesto, donde casi todo puede tener cabida.

Para ello, como bien analiza Davis González a lo largo de todo el texto y especialmente en el capítulo 7 «Adán Buenosayres, del nacionalismo restaurador al popular», Marechal utiliza diversas estrategias, como son la estructura dicotómica del texto y el lenguaje mítico. De esta forma, nos encontramos con elementos antitéticos que se van interrelacionando, como la Buenos Aires visible diurna y la Buenos Aires no visible y nocturna (asimiladas en parte a Cacodelphia y Calidelphia respectivamente), con ese lenguaje mítico que nos lleva a un tiempo al pasado perdido (accediendo a él desde la memoria) y al futuro utópico que espera lograrse. Enfocándonos de nuevo en las dicotomías, en esta antítesis (y en relación con el lenguaje mítico) se encuentra también el poder de la etimología: con una sola palabra Marechal nos indica cuál es el lugar ideal, y cuál debíamos evitar, con esa Cacodelphia («kakós» = «malo», «delphos» = «ciudad», por tanto, «mala ciudad») y cual debiera ser aquella a la que aspirar, Calidelphia («kallos» = «bello», «bella ciudad»). Maipú (en contra de lo que ocurre con Villa Crespo y Saavedra) aparecerá como aquel lugar mítico del pasado al que se quisiera volver, que sirve como referencia para el futuro alentador.

Por tanto, en una obra en la que cabe casi de todo, y que es denominada como «obra inorgánica» en cuanto no tiene un narrador verosímil, se mezclan los registros, aparece la metalepsis, los saltos temporales por analepsis y prolepsis, la segmentación o dilatación del tiempo, etc., en ese tipo de palimpsesto del que hablábamos anteriormente, encontramos la refundación anteriormente mencionada, así como la refundición de términos que en un primer momento creyéramos antagónicos como vanguardia y nacionalismo, todo a través de un lenguaje arduo y mítico. Estas cuestiones, así como las nuevas significaciones, la tradición gauchesca al tiempo que el intento de aunar cultura en sus vertientes culta y popular, la cuestión hispano-católica y la vanguardia como devenir fundacional, son las que analiza minuciosamente Davis en este texto titulado *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*.

Así, basándose en la sociocrítica como herramienta de análisis (capítulo 1 y posteriores), y haciendo un recorrido por el paradigma social en tiempos de escritura y aparición de *Adán Buenosayres*, al tiempo de desentrañar quiénes fueron

los defensores y detractores de Marechal (capítulo 2), pasando por la vanguardia y el nacionalismo como proceso de la modernidad (capítulo 3, 4, 5,6), la época de escritura de *Adán Buenosayres* y los hitos de dicha época (capítulo 4), el campo intelectual de la obra (capítulo 5), la nacionalización de la cultura (capítulo 6) y cómo lo culto y lo popular se entremezclaron para ser referencia por igual (capítulo 7), Davis González defiende su tesis en la que se coloca a *Adán Buenosayres* dentro del panorama literario que nunca debió ser desestimado, y del que –a pesar de encontrarnos con detractores y defensores en todas las épocas– Marechal nunca debió de dejar de pertenecer, por méritos propios.

Vanguardia y nacionalismo hispano-católico confluyen en sus líneas y llegan a refundirse para ser un único paradigma del que partir, a pesar de sus primeras observaciones, y así, la vanguardia comienza a ser fundacional mientras el nacional-socialismo deviene transgresor, otorgando a los términos el valor que en un primer momento pensaríamos de su opuesto. Vanguardia y nacionalismo se unen en *Adán Buenosayres* y muestra uno de los valores históricos más preeminentes de esta obra, como bien analiza Davis González desde el marco teórico que la avala hasta las conclusiones en las que muestra cómo algo que, en principio, pareciera imposible, no solamente no lo es sino que se convierte, como aquel mito tratado en la obra, en la oportunidad a la que aspirar, en la utopía donde los valores se revierten y pueden, incluso, llegar a ser uno mismo.

José Manuel González Álvarez. *Una trama familiar. (Auto)figuraciones y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*. Madrid: Visor Libros Libros, 2021

Autora:

RAQUEL FERNÁNDEZ COBO

Universidad de Almería, España

Rfc206@ual.es

 <https://orcid.org/0000-0003-1485-734X>

Citación:

FERNÁNDEZ COBO, Raquel. «José Manuel González Álvarez. *Una trama familiar. (Auto)figuraciones y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*. Madrid: Visor Libros Libros, 2021». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 174-179, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24397>

Resumen:

Reseña de Raquel Fernández Cobo sobre *Una trama familiar. (Auto)figuraciones y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*. (Visor Libros, 2021) de José Manuel González Álvarez, 175 p. ISBN: 9788498952551.

Palabras clave: Macedonio Fernández; autotfiguración; autoficción; campo literario argentino.

En la literatura argentina, como en toda literatura, la tradición se construye sobre un campo de batalla entre escritores aliados y hostiles que se disputan un lugar central en el mapa de la literatura latinoamericana (y mundial). Resultan victoriosos aquellos que logran colocar e imponer su propio linaje y, para ello, se valen de complejas maniobras y estrategias de autofiguración que exceden el plano intradieético

© 2023 Raquel Fernández Cobo



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

al operar en otras manifestaciones sociales que «intervienen en el proceso de producción, difusión y legitimación de la práctica literaria» (Zapata, 2011, p. 48). Por eso, leer un libro como *Una trama familiar. (Auto)figuraciones y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)* requiere más de una exigencia. Sin duda alguna, nos enfrentamos a un libro cuya escritura caudalosa envuelve una honda dimensión teórica y crítica que propone una cartografía de las (auto)figuraciones y autoficciones más relevantes de la narrativa argentina contemporánea desde Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952). Lo que, lejos de intimidarnos como lectores, representa un reto gozoso, pues parecen contados los trabajos académicos que en estos tiempos reclaman –como hace el crítico español José Manuel González Álvarez– un espesor lingüístico que, al mismo tiempo, nos guíe por los intersticios de la crítica textual y las exigencias categóricas de la teoría literaria (predominantemente francófona), las figuras de autor (Chartier, Maingueneau o Meizoz) y, en menor medida, la sociología de la literatura. Resulta un libro ejemplar por el modo en que el autor ejerce la crítica sin olvidar en ningún momento la singularidad del acto de escritura, además de construir un sólido marco teórico sostenido en dos categorías conceptuales que recorren esta cartografía necesaria: autofiguración y autoficción.

El recorrido comienza con la escena de Macedonio Fernández en una pensión de la Avenida Las Heras en la ciudad de Buenos Aires. Este escritor vanguardista, con aureola legendaria de autor socrático, ideó –afirma González Álvarez– un programa estético complejo con un simultáneo anclaje ontológico y literario basado «en la capitalización de la ausencia» (p. 24) que lo ha llevado al reconocimiento de autor hermético casi ilegible. Con agudeza crítica, el autor de este ensayo analiza las maniobras macedonianas en lo que ha llamado «una poética de borrador», caracterizada por la postergación textual, la negación de la originalidad, la eliminación de la noción de destinatario y de correspondencia, así como la liquidación acompasada de la figura del lector hasta llegar a su total negación. Con ello, contribuye no solo a allanar el terreno de la recepción de un escritor, como decíamos, hermético, sino a situarlo como pieza medular del campo literario argentino. Si, por todo ello, Macedonio siempre tuvo «un magisterio luego difícil de precisar» (p. 9), González Álvarez, a lo largo de casi doscientas páginas, demuestra con extraordinario filo crítico el carácter precursor de dicho programa estético-literario y el modo, casi imperceptible, en que diversos gestos escriturales contemporáneos le son deudores. Pero no se trata, como bien advierte el autor, de un ensayo sobre Macedonio, sino que este resulta la figura cenital sobre la que se construyen diversos linajes en esta tradición. Si hay una trama familiar en la literatura argentina, Macedonio Fernández es, sin duda, el *Pater*. Ya lo señaló Noé Jitrik, se trata de un escritor que tiene hijos por todas partes, aunque ellos a veces lo ignoren (pp. 40-41). González Álvarez emprende así la difícil labor de reconstruir el árbol genealógico de la literatura argentina a partir de Macedonio, iluminando generalogías que pasan por las deudas

más explícitas e intensas –Jorge Luis Borges, Osvaldo Lamborghini, Ricardo Piglia, Héctor Libertella y César Aira– hasta llegar a la más absoluta contemporaneidad –Damian Tabarovsky, Félix Bruzzone, Daniel Guebel, María Moreno, Dalia Rosetti–, en donde las estrategias y posicionamientos ante la escritura son más sutiles, están más ocultos porque, entre otros motivos, el tiempo aleja a nuestros antepasados y disemina las relaciones confundiendo las jerarquías históricas de padres, tíos o sobrinos bajo las *múltiples caras del yo*. González Álvarez demuestra poseer cierta virtud lectora que le permite advertir con clarividencia tanto las señas de identidad veladas de estos autores, como ciertos cambios que acontecen en el campo literario argentino presente y que tienen que ver con el modo en que los escritores modulan y administran sus intervenciones intra y extradiegéticas en la pugna por la visibilidad, dibujando asimismo interesadas arbitrariedades, censuras, exclusiones o filiaciones entre ellos. Al respecto, los objetivos de la tarea emprendida en este ensayo son claros: crear un itinerario sobre el modo en que la autofiguración se entrelaza en el campo literario argentino, mediatizando la inserción de los autores en él, y «en qué medida logran los autores imponer una imagen sobre sí a las instancias de legitimación de dicho campo y cómo estas lo articulan, logrando (o no) zafarse del constructo recibido» (p. 12).

Para ello, el crítico estructura el ensayo en tres secciones. En la primera, titulada «Cincelar a un autor: Macedonio y la resta que suma», sistematiza las posiciones que Macedonio adoptó ante la escritura, la lectura y la identidad autobiográfica, analizando con alta capacidad intelectual, las estrategias y los lineamientos teóricos que su escritura orbita y despliega en torno a las categorías *autor*, *obra* y *autofiguración*. Se trata del capítulo más breve que explicita de forma clara las posturas que encontraremos en los autores contemporáneos. La segunda sección está dedicada a las figuraciones de autor que, según mi parecer, muestran de manera más manifiesta cómo se activa el legado macedoniano. González Álvarez estudia aquí el juego paratextual de *Marta Riquelme* (1956) de Martínez Estada; la potencialidad del relato truncado y abierto de *Sin embargo Juan vivía* (1947) de Alberto Vanasco; la huella vanguardista en *Rayuela* (1963) y *62. Modelo para armar* (1968) de un Cortázar que transgrede las propuestas macedonias arrojando resultados muy distintos, como puede verse en su legible y cristalina autofiguración (p. 57); el pastiche que resulta ser *Prólogo anotado* (1993) de Federico Jeanmaire, novela en la que se exageran los gestos programáticos de *Museo de la novela de la Eterna* (1967); incluso, pasea por las huellas macedonianas impregnadas en el filme *Invasión* de Hugo Santiago Muchnik (1969), cuyo guion fue escrito por el mismo Borges en colaboración con Bioy Casares. Pero, como podríamos imaginar de antemano, hay dos autores que ocupan en este bloque un lugar preponderante. Por un lado, Borges tiene una conocida mención de honor ya que, como bien recuerda el autor, el mismo Macedonio proclamó a Borges como ejecutor de una práctica que él había dejado esbozada (p.

44). Así, explica la capital táctica borgiana de neutralizar a Macedonio y petrificarlo como un escritor oral, genial como conversador, pero mediocre como escritor, con la pretensión de apropiarse de sus propuestas, tales como «los zarandeos al yo como dudosa categoría ontológica inoperante, la atribución al otro y la supresión de la autoría» (p. 47). En este sentido, la tesis de González Álvarez es que el uso borgiano del autor vanguardista vino a opacar tanto la recepción del autor, como ya había advertido Juan Carlos Martini Real en la revista *Macedonio*, como la visibilización de su herencia en la narrativa posterior. Por otro lado, Ricardo Piglia sería, de entre todos los autores del corpus, el escritor argentino que más pronunciamientos ha efectuado sobre Macedonio en distintos contextos –entrevistas, artículos y ficciones– y, por ello, el análisis de sus maniobras ocupa un lugar central que lo sitúan en el vértice de un triángulo visible: Macedonio-Piglia-Libertella (p. 65). Al respecto, no debemos olvidar que González Álvarez es uno de los mayores expertos piglianos de nuestro país y que su ensayo *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (Peter Lang, 2009) es de obligada referencia para abordar la crítica sobre el autor adroguense.

Por último, la tercera sección, titulada «(Auto)figuraciones y campo literario argentino», es la más extensa y donde más aportes originales encontrará el lector acerca de los modos en que los gestos macedonianos son absorbidos en la autorrepresentación de distintos autores, ya que González Álvarez maneja un extenso corpus sobre autores escasamente conocidos y tratados desde el campo literario y cultural español, a pesar de la relevancia que tienen dentro del argentino. Me refiero a la inteligente elección de Daniel Guebel, María Moreno, Dalía Rosetti y Félix Bruzzone, cuyas poéticas muestran, en sintonía con los autores anteriores, la complejidad del sistema literario como un espacio en el que los escritores pueden gestionar y modular sus propias prácticas para construir estratégicamente una imagen de sí para la posteridad. Nos hace ver, con la elegancia de su escritura, que una lectura atenta y rigurosa puede desentrañar «las distintas fórmulas adoptadas, según los casos, para asimilar, potenciar, ocultar o transfundir tácticamente (a otros) determinados rasgos, lecturas o mitografías» (p. 15). Así, una mirada rápida a la cartografía de esta tercera sección muestra a Libertella asimilando en su poética la pretensión de ilegibilidad macedoniada; a Lamborghini como el heredero más audaz (recordemos que *El fiord* (1969) está precedido por 21 prólogos); al duplo Renzi-Piglia como una autofiguración compleja que viene a estrecharse o ensancharse según las necesidades; a César Aira como el escritor del *nonsense*, de la falta de estilo, de la superproducción y del camuflaje de los precursores locales y nacionales (p. 108). En esta nómina de autores argentinos, Piglia y Aira pivotan el centro de gravedad de dos tradiciones literarias que se alimentan del mismo padre, pero que, sin embargo, están en tensión –o en divorcio, podríamos decir, por seguir la metáfora *familiar*– dando a luz linajes que se bifurcan hasta tal punto de perder la marca macedoniana. No

obstante, el ensayo muestra cómo esta lógica binaria y dicotómica Piglia-Aira no es tan opuesta en sus concepciones básicas del hecho literario y que prende más de una operación crediticia. «Comparten –señala González Álvarez– una cierta troncalidad [...] esencialmente deudataria de la tríada Macedonio-Borges-Arll» (p. 106). Sin embargo, dentro del campo literario argentino, el combate de poéticas por parte de los escritores (que no de la crítica) parece decantarse por Aira, ya que, como podemos observar en los siguientes autores analizados o citados en el ensayo –Guebel, Rosetti, Tabarovsky, Bizzio, Cucurto, Bruzzone– se filian a este trazando otras genealogías alternativas (Arll-Copi-Lamborghini-Puig o Arll-Copi-Aira-Rosetti, por ejemplo) al linaje canónico de Borges-Walsh-Saer-Piglia, del que buscan distanciarse.

A pesar de la clara estructura del ensayo en la que cada capítulo está dedicado a una figura de autor, González Álvarez los examina en sus interrelaciones y dinámicas de intervención, de forma que se superponen y se entretajan creando *una trama familiar* que, a veces, contradice las intenciones objetivadas por los propios autores y, otras, las corrobora y consolida. *Asimilación y ocultación*, en definitiva, son dos vectores clave en la configuración de esa trama que el autor de este libro domina con maestría. Ahí radica, a mi parecer, el brillante acierto metodológico del ensayo: en la mirada caleidoscópica para entender el oficio de escritor en su acción, en el dinamismo de la vida, sin desmembrar ni categorizar las prácticas, como acostumbra a hacer la crítica más ortodoxa.

Me parece oportuno añadir que este lúcido ensayo, publicado en Visor en 2021, coincidió con otras publicaciones que, de un modo similar, mostraban que, aun cuando los estudios en boga de Literatura mundial imponen una lectura des-territorializada de las obras literarias, es necesario pensar la literatura dentro de sus referentes nacionales. Se trata de *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina* (2021), del escritor y crítico argentino Martín Kohan y *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (2021), de Julio Premat, crítico argentino y profesor de literatura latinoamericana en la Université Paris-8 (Francia). Ambos autores subrayan la vigencia en el campo literario argentino de lo que podríamos llamar *vanguardias anacrónicas y nostálgicas* en autores que, de algún modo, invocan y constatan gestos, protocolos, referencias y posturas que forman parte de la tradición vanguardista de los años 1920 y 1960. Si bien los tres coinciden en señalar a autores que se mueven desde las múltiples formas del realismo hasta la subversión más insolente, es a mi juicio el ensayo de González Álvarez el que, a través de un conocimiento sólido de la categoría *autor* y teniendo en cuenta la alargada sombra de Macedonio, logra deshacerse en mayor grado de la postura reactiva que impuso Piglia contra el auténtico vanguardista de la época, Osvaldo Lamborghini, al que tanto Premat como Kohan desplazan y prácticamente omiten en sus análisis. Por ello, es elogiosa la refinada contundencia de los aportes teóricos y metodológicos de este ensayo que logra, sin duda alguna,

mostrar sin recelos ni intereses los linajes posibles y futuros de la literatura argentina, contribuyendo, de este modo, a enriquecer el espacio crítico de los estudios latinoamericanos y las escrituras del yo.

Bibliografía citada

- KOHAN, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós.
- PREMAT, J. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- ZAPATA, J. (2011). «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», *Lingüística y literatura*, n.º 60, pp. 35-58. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3943056.pdf>

Ramón F. Llorens García, Mónica Ruiz Bañuls y José Rovira Collado (eds.).
Educación literaria y América Latina: retos en la formación lectora. Madrid: Visor Libros, 2022

Autora:

CARMEN PÉREZ-GARCÍA

Universidad de Almería, España

cpg516@ual.es

 <https://orcid.org/0000-0002-5995-4111>

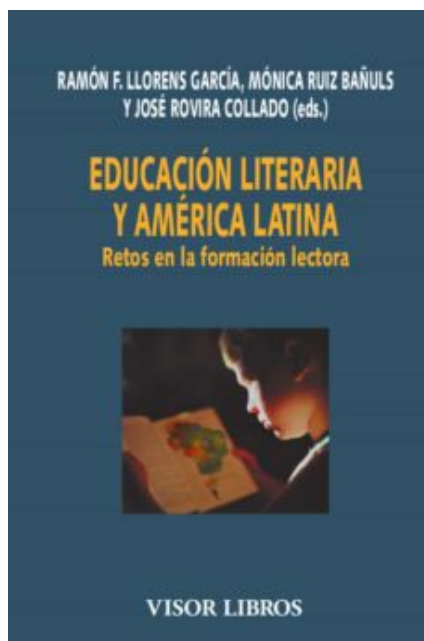
Citación:

PÉREZ-GARCÍA, Carmen. «Ramón F. Llorens García, Mónica Ruiz Bañuls y José Rovira Collado (eds.). *Educación literaria y América Latina: retos en la formación lectora*. Madrid: Visor Libros, 2022». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 180-184, <https://doi.org/10.14198/AMESN.24006>

Resumen:

Reseña de Carmen Pérez-García sobre *Educación literaria y América Latina: retos en la formación lectora* (Editorial Visor Libros, 2022) de Ramón F. Llorens García, Mónica Ruiz Bañuls y José Rovira Collado (eds.), 420 p. ISBN: 9788498956214.

Palabras clave: Educación literaria; literatura; hispanoamericana; formación lectora



Desde hace años se insiste en la importancia de la enseñanza de la literatura hispanoamericana en las aulas. Sin embargo, aún hoy encontramos –más veces de las que nos gustaría– una carencia, un vacío formativo en cuanto a autores y obras del otro lado del Atlántico. Todavía parece existir una reticencia a abrir el canon más

© 2023 Carmen Pérez-García



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

allá de las fronteras nacionales y promover una mirada que logre «descolonizar» (p. 17) y «desestandarizar» (p. 18) la literatura escrita en español. Como se expone en la introducción y destaca Carmen Alemany en el prólogo, este volumen surge a partir de la necesidad de aportar al profesorado en activo y en formación de distintas etapas educativas varias propuestas tanto teóricas como didácticas que le posibiliten implementar en sus clases los textos de autoría hispanoamericana.

Los autores de los trabajos recopilados en este monográfico lideran proyectos insertos en las nuevas líneas de investigación e innovación en literatura hispanoamericana y su didáctica, por lo que su aportación resulta especialmente valiosa gracias a su vasta experiencia en la materia como docentes e investigadores. No hay mejor manera de plasmar su contribución con esta obra que las palabras utilizadas por Carmen Alemany:

Estas nuevas generaciones han sabido ver la importancia de unir océanos de palabras, de vincular la diversidad de las culturas, la sabiduría de lo que es extraño y a la vez familiar y, sin duda, de la riqueza infinita que supone tener un caudal extensísimo de autores que con diversos acentos en una misma lengua crean textos desde los que pueden resurgir nuevas formas de enseñar y, por tanto, de aprender. (p. 14)

En el primer trabajo, titulado «Panorama actual de la promoción y difusión de la literatura infantil y juvenil iberoamericana», Jaime García Padrino recorre algunos hitos de la LIJ Iberoamericana actual, como la *Fundación Cuatrogatos*, la creación de la *Academia Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, el *Premio Iberoamericano de Literatura Infantil SM*, los *Congresos Iberoamericanos de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil* (CICELIJ) o el *Catálogo Iberoamérica ilustra*. Este recorrido tiene como propósito ofrecer una muestra significativa de la variedad de proyectos internacionales dedicados a la LIJ en Iberoamérica y a la promoción y difusión de esta en el mundo académico por parte de instituciones educativas como las universidades.

Sergio Andricaín y Antonio Orlando Rodríguez, de la *Fundación Cuatrogatos*, en «Apuntes sobre algunos pioneros de la poesía para niños en América Latina» presentan un completo catálogo de ejemplos poéticos infantiles en Hispanoamérica en el que incluyen destacados autores, como María Elena Walsh, Rafael Pombo, José Martí, Rubén Darío o Gabriela Mistral, entre otros. Este recorrido nos ayuda a conocer la evolución en Hispanoamérica de un género literario como es la poesía infantil.

A continuación, José Manuel de Amo Sánchez-Fortún en «El atlas literario de Hispanoamérica: otra forma de construir el currículo» comienza destacando la necesidad de un ensanchamiento en el canon escolar para después presentar un currículo relacionado con el desarrollo de propuestas basadas en la cartografía literaria como eje central de la enseñanza y aprendizaje del hecho literario. En concreto, el autor usa la geolocalización para construir la geografía literaria de las Crónicas de Indias a partir de la lectura de determinadas obras y el desarrollo de procesos centrados en la georreferencialidad y la geovisualización de los textos literarios con diferentes aplicaciones GIS (*Geographical Information System*). La creación de cartografías ficticias, según el

autor, «favorece, por un lado, el establecimiento de relaciones intertextuales con otras producciones artístico-literarias y otras narrativas audiovisuales y transmedia; por otro, la apropiación de sistemas de información geográfica y de las convenciones del código literario y transmedia» (p. 84)

El siguiente capítulo, elaborado por Ignacio Ballester Pardo y titulado «Las neovanguardias iberoamericanas en el aula: una aplicación didáctica», plantea una propuesta para Educación Secundaria y Bachillerato basada en la convicción de que una gran parte de las manifestaciones artísticas y culturales que tienen como base lo literario se nutren de las vanguardias. En consecuencia, el autor insiste en la importancia de explicar estas y su continuación con el objetivo de mejorar la comprensión de la expresión artística y literaria por parte del alumnado.

En «Canciones de ida y vuelta. La colección «Clave de Sol» y la educación literaria de los más pequeños», Cristina Cañamares Torrijos ofrece una visión del Cancionero Popular Infantil a través de la colección «Clave de Sol» de la editorial Ekaré. Este proyecto tiene como propósito desarrollar la educación estético-literaria en las edades iniciales a partir de las composiciones populares hispanoamericanas de tradición oral.

Por otra parte, Rosa María Díaz Chavarría en «Teatro para público infantil y memoria histórica: el caso de Chile, relectura para la formación en ciudadanía» aborda la dramaturgia infantil en Chile que, a partir de la reforma educacional en democracia, fue clave para recuperar la memoria histórica del país y la formación de la ciudadanía. Este teatro infantil «actuó en tiempos de crisis histórica como un catalizador de emociones y fragilidades tanto para los niños como para sus familias, creando un espacio protegido para lo íntimo como refugio espiritual» (p. 147).

En el siguiente trabajo, «Globalización, educación y mercado editorial: reflexiones en torno a una nueva cartografía del campo literario infantil y juvenil», Raquel Fernández Cobo reflexiona acerca del campo de la literatura infantil y juvenil en ambos lados del Atlántico. En su análisis del mercado editorial de LIJ, encuesta a más de 35 editoriales independientes como agentes editoriales y otros mediadores del libro. Así pues, logra trazar las líneas de conexión entre la necesaria docencia del siglo XXI y los vigentes valores económicos, políticos y literarios.

El capítulo firmado por Raquel Lanseros Sánchez, «El mapa de la poesía en español: la presencia de Hispanoamérica en la antología poética *Dicen que no hablan las plantas*», parte de su experiencia poética con una clara intención didáctica, ya que el género poético, en palabras de la autora, «es el más adecuado para recoger e indagar en la expresión subjetiva y global de los elementos estéticos y culturales que conforman la naturaleza del ser humano» (p. 169). En este trabajo se explican los criterios para confeccionar una antología poética útil para la educación literaria que incluya obras hispanoamericanas.

Posteriormente, la propuesta de Ramón F. Llorens García titulada «Lecturas interdisciplinarias para el aula de secundaria: *La cruz de El Dorado* de César Mallorquí» aborda la lectura interdisciplinar en educación secundaria mediante el uso de textos literarios

para promover la reflexión sobre cuestiones éticas e históricas y, a su vez, desarrollar la competencia literaria del estudiantado.

La siguiente propuesta, bajo el título ««Te esperamos con los libros abiertos»: estudiantes, docentes y familias unidos por lecturas de Hispanomérica» y elaborada por Paola Madrid Moctezuma, se centra en la importancia de implementar en los centros educativos proyectos integrales de promoción lectora, de modo que en su propuesta plantea un conjunto de estrategias didácticas para mejorar la competencia lecto-literaria y el pensamiento crítico de la comunidad educativa en un centro de secundaria. Especialmente relevante resulta la experiencia didáctica de los clubes de lectura en los que participaron alumnado de distintas etapas, familias, personal docente y personal no docente del centro.

En la línea de Ramón Llorens, Arantxa Martín Martín en «Formación lectora en educación secundaria: el caso de la argentina Ana María Shua» presenta una lectura ética de los textos literarios a partir de *El árbol de la mujer dragón y otros cuentos* de Ana María Shua. Además de la formación literaria, este tipo de lectura sirve para promover las dimensiones estéticas y culturales, las emocionales y las ético-humanizadoras.

Otro trabajo que utiliza una novela histórica juvenil es «Cartagena de Indias y el pasado colonial español en *El hijo del virrey*, de Pedro Zarraluki», en el que Pedro Mendiola Oñate plantea un estudio de la novela histórica juvenil como propuesta estético-formativa para el desarrollo de la competencia literaria del alumnado.

Trasladándonos al caso del álbum ilustrado, el trabajo «Panorama sobre la literatura infantil en Uruguay: hacia el formato del álbum ilustrado» de Sebastián Miras y Gabriela Rivera presenta un recorrido por la literatura infantil de Uruguay desde Horacio Quiroga con *Cuentos de la selva* (1918) y Juana de Ibarbourou con *El cántaro fresco* (1920), *Raíz salvaje* (1922) y *Chico Carlo* (1944) hasta *Cuentos cansados* (2019) de Mario Levrero.

El próximo capítulo reflexiona sobre el papel del cancionero popular de tradición infantil en la educación literaria. Así, en «Educación literaria y cancionero popular infantil hispanoamericano», César Sánchez Ortiz parte del concepto y clasificación de este cancionero mediante ejemplos de la tradición española e hispanoamericana. Asimismo, el capítulo de Alberto Santacruz Antón titulado «¿Por qué llora *La Llorona*?: posibilidades didácticas de *Cuentos y Leyendas de América Latina*» se adentra en el estudio de las leyendas populares y sus posibilidades didácticas a partir de la obra referenciada en el título de la autora Gloria Cecilia Díaz e ilustrada por Estelí Meza.

Desde la perspectiva de la pedagogía *queer*, en «Historieta LGTBI: cómics queer para unas aulas latinoamericanas más diversas e inclusivas», Guillermo Soler Quílez recopila una serie de cómics bajo el título de *Historieta LGBTI* en la que los personajes pertenecientes al colectivo y sus relatos pueden ser útiles para los docentes que se propongan su visibilización.

Por último, el volumen cuenta con dos entrevistas realizadas en colaboración con el *Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti*. La primera de ellas, con

el título «Entrevista a Cecilia Eudave: una mirada inusual a su universo literario para niños y jóvenes» es desarrollada por Mónica Ruiz Bañuls y Carmen Alemany Bay. En ella, se introduce la obra de Cecilia Eudave y sus propuestas transgresoras en LIJ. Por otro lado, la segunda entrevista, titulada «*El árbol de la mujer dragón y otros cuentos para el aula: entrevista a la argentina Ana María Shua*», es realizada por los profesores José Rovira Collado y Arantxa Martín Martín y se expone como una conversación en la que se hace una revisión de la obra juvenil de la autora.

Como cierre, el epílogo «Adolescencia y primeras lecturas hispanoamericanas» de José Carlos Rovira, catedrático emérito de literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante y fundador del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti, se presenta como un recorrido por sus lecturas juveniles de América Latina. Horacio Quiroga, Pablo Neruda, Rubén Darío y José María Arguedas, entre otros, transitan estas últimas páginas ofreciéndonos el primer acercamiento a la literatura de la otra orilla por parte de quien, años más tarde, dedicaría sus esfuerzos a la investigación y enseñanza de la misma.

En suma, este monográfico constituye una aportación significativa e ineludible para acortar distancia con la literatura hispanoamericana y, sobre todo, para ofrecer alternativas y propuestas didácticas al profesorado interesado en su didáctica. En él, encontrará autores, autoras y títulos de obras destacables de la literatura de la otra orilla que le servirán para implementar en el aula de cualquier etapa educativa interesantes actividades. Sin duda, este monográfico impulsa una concepción de la literatura que derriba cualquier frontera geográfica o ideológica, destacando así la dimensión universal de la literatura.

Laura María Martínez Martínez, María Angélica Zevallos Baretta, Ana Fernández del Valle y Juan Manuel Díaz Ayuga (coords.). *Y por mirarlo todo, nada veía: redes, transferencias y escrituras globales en la literatura hispanoamericana*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2021

Autora:

ANDREA CARRETERO SANGUINO

Universidad Complutense de Madrid, España

ancarret@ucm.es

 <https://orcid.org/0000-0001-8825-8812>

Citación:

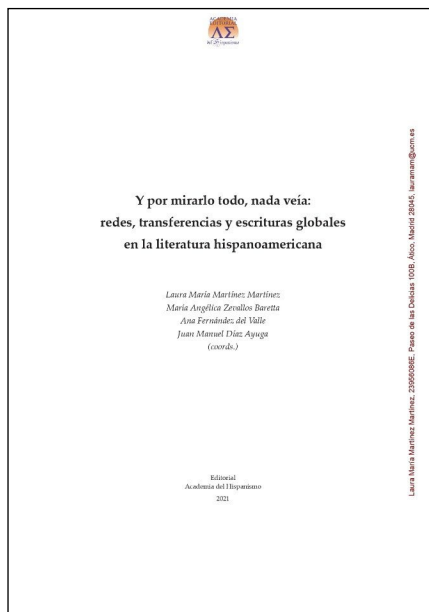
CARRETERO SANGUINO, Andrea. «Laura María Martínez Martínez, María Angélica Zevallos Baretta, Ana Fernández del Valle y Juan Manuel Díaz Ayuga (coords.). *Y por mirarlo todo, nada veía: redes, transferencias y escrituras globales en la literatura hispanoamericana*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2021». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 185-189, <https://doi.org/10.14198/AMESN.23013>

Resumen:

Reseña de Andrea Carretero Sanguino sobre *Y por mirarlo todo, nada veía: redes, transferencias y escrituras globales en la literatura hispanoamericana* (Editorial Academia del

Hispanismo, 2021) de Martínez Martínez, Laura María; María Angélica Zevallos Baretta, Ana Fernández del Valle y Juan Manuel Díaz Ayuga (coords.). 208 p. ISBN: 9788417696467.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana; mirada; coloquio



Hace ya más de dos años que la pandemia por el COVID-19 y el confinamiento que trajo consigo puso en jaque nuestros modos de comunicación y la manera de construir las relaciones interpersonales, de tal forma que tuvimos que plantear nuevos modos de diálogo, atravesados por la condición de la virtualidad absoluta. La vida se trasladó, como bien apuntó Gabriela Wiener en el conversatorio que cierra este volumen, cuyo título casa a la perfección con la situación vivida durante el periodo de más estricto aislamiento: «Por mirarlo todo, nada veía». Este verso, perteneciente al poema *Primero sueño* (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz, fue recogido más tarde por Margo Glantz (2018) para titular una obra que, como pretendía Sor Juana, buscaba mirar el mundo en su totalidad con el fin de comprenderlo, aun reconociendo su infinitud y los límites que se plantean para ello. Es precisamente la mirada el eje que articula este volumen desde el mismo título y su origen. El VII Coloquio Internacional de Jóvenes Investigadores en Literatura Hispanoamericana, lo atestigua: un encuentro online que permitió establecer nuevas conexiones poniendo en contacto a investigadores de muy diversas partes del globo que promovieron una mirada desde todos los meridianos.

La transcripción del diálogo entre las escritoras Gabriela Wiener y Brenda Navarro cierra este volumen aglutinando los temas que transitan los artículos que la preceden, como un ejercicio de apertura, desde la investigación, al tratamiento de temas que nos tocan y nos hacen mirar(nos). Véanse como recurrentes los acercamientos a la memoria, al viaje y la frontera relacionados con la construcción de un lenguaje que pueda contar el pasado y sirva para analizar el presente, a la vez que se ofrecen nuevos significados para nombrar al sujeto migrante y/o marginalizado; la corporalidad como terreno de la violencia ejercida tanto desde los órdenes hegemónicos como desde el *locus* doméstico y el ámbito familiar, así como espacio en que se fragua la economía de los afectos, donde la literatura encuentra los medios para narrar la experiencia individual a la vez que mira hacia lo colectivo; asimismo, es notable la presencia de los mitos, tanto grecolatinos como indígenas, en los análisis que abordan las concepciones de la identidad individual y colectiva. No obstante, los temas mencionados no se encuentran atomizados en cada artículo, sino que actúan como hebras que se cruzan y entrelazan para construir un tejido plagado de símbolos que se retroalimentan unos a otros, a la manera de un gran rizoma construido a partir de las formas de mirar el mundo, las sociedades, los traumas y deseos colectivos e individuales: una forma de observación del abismo insondable que es el ser humano y su expresión en y desde la literatura.

Las cinco grandes líneas transitadas por los autores que conforman el volumen permiten dibujar un mapa de las diferentes formas que la mirada puede adquirir y cómo el enfoque, global o limitado al espacio en que se existe, condiciona aquello que puede y que no puede verse a la vez que cuestiona las formas en que la realidad se narra. Desde diferentes lugares de enunciación y análisis, se ofrece una panorámica

social y cultural de obras hispanoamericanas publicadas a lo largo del siglo xx y las primeras décadas del xxi que da cuenta del constante posicionamiento político de los autores, abordado desde muy variadas perspectivas: las teorías filosóficas, las consecuencias del capitalismo, la economía de los afectos, el viraje hacia el individualismo y la importancia de la memoria en la construcción de la experiencia propia, la posición del sujeto migrante respecto al acontecimiento del viaje, la teoría de género, la recuperación y reinterpretación de los mitos, los significados simbólicos que produce el género fantástico y la conflictiva relación entre Hispanoamérica y Occidente, en cuanto a las consecuencias del colonialismo y, más tarde, del sistema capitalista, y su repercusión en el relato del presente, así como la influencia del mercado editorial en la recepción de las obras en las dos orillas.

Siguiendo esta senda, se pueden rastrear las consecuencias del capitalismo que comienzan con el establecimiento de un sistema colonizador que perdura hasta nuestros días, atravesando las experiencias personales y tomando parte en la economía de los afectos, como puede verse en las obras de Juan Dicient analizadas por Estefanía Tamargo en «‘Si miras a tu alrededor todo mundo está roto’: capitalismo y (des)afectos en la cuentística de Juan Dicient». Frente a la precariedad instalada desde el sistema capitalista y la violencia sistémica impuesta desde Occidente, Edivaldo González Ramírez plantea en su artículo «El océano Pacífico y los diferentes mundos de Rafael Bernal» la polemización de la idea de Occidente mediante la exposición de las relaciones entre América y Oriente a partir de las experiencias coloniales, lo que implica una nueva mirada hacia el océano Pacífico y las relaciones interculturales fuera de la lógica eurocentrista. A manera de continuación acerca del conflicto de las relaciones intercontinentales, resulta muy interesante el análisis de María Belén Riveiro en «Las huellas de la traducción: un estudio de la circulación internacional de novelas de César Aira», pues pone sobre la mesa el papel del traductor como elemento esencial del procedimiento de lectura vinculado a las categorías de percepción de una cultura, de tal forma que se erige como actor principal en la construcción de la figura del escritor más allá de las fronteras lingüísticas.

Uno de los conceptos que recorren el volumen es la idea de frontera, tanto física como lingüística. La importancia otorgada al terreno íntimo es notable en dos de los artículos que componen este volumen. De un lado, Giuseppe Calì en «Hacia una utopía degradada: visión de lo público y de lo privado en tres textos de Alejandro Zambra» orienta su investigación hacia la presencia del *locus* doméstico en Alejandro Zambra y presta atención a las formas de performatividad en la familia y el desencanto de la «utopía colectiva» (p. 49), proponiendo la clausura y el aislamiento como los espacios que permiten la exploración del yo y llevan aparejada la modelización de la experiencia del trauma. Por otro lado y bajo el título «La voz que canta desde las entrañas no conoce de fronteras ni de olvidos:

sobre el papel de la memoria, la reminiscencia y su correlato en la hibridación del discurso en *Tela de sevoya* de Myriam Moscona» Yuliana Castelo continúa la senda de las narrativas sobre la memoria familiar, en este caso destacando la importancia de la cultura sefardí en una obra de carácter autobiográfico que pone el foco sobre el punto de vista de la infancia para evidenciar cómo se articula la memoria en el lenguaje, donde el idioma ladino y los recuerdos asociados a la lengua materna constituyen un mapa geográfico y memorial.

El pasado, como puede observarse, tiene un papel fundamental en la construcción de la mirada sobre el presente; por ello, no resulta una sorpresa que dos de los artículos presentes en la compilación pongan su punto de mira en el terreno mitológico. Marco Polo Taboada, en su artículo «Ser la cabeza de la rebelión: el mito de Inkarrí en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza» propone un análisis de la novela de Scorza donde se oponen dos modos antagónicos en el desarrollo de la lucha campesina que, a su vez, se corresponden con la figura del intelectual desdoblado. La reinterpretación del mito de Inkarrí permite el abordaje del conflicto político proponiendo, de un lado, la literatura como espacio en que se piensa la vida pública, y, de otro, la figura del intelectual como proyección del mito hacia el futuro.

Por su parte, Lidia Martí en «El viaje de Hernán Cortés en *Los Argonautas*, de Sergio Magaña» analiza la presencia de los mitos grecolatinos en la escena teatral mexicana y estudia la relación establecida en la obra de Sergio Magaña entre el mito de los Argonautas y la expedición de Hernán Cortés en México. Desde el concepto del mestizaje, se propone la revisión de los hechos históricos para una reinterpretación del pasado mexicano y su reconstrucción en el presente desde la óptica de la multiculturalidad. Por último, cabe señalar el conflicto identitario propuesto por Esther Argüelles en su análisis de la mexicanidad en Octavio Paz partiendo de las teorías del filósofo español Ortega y Gasset. A este respecto, el artículo titulado «La teoría de la circunstancia en la construcción de la idea de la mexicanidad en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz» aborda las ideas propuestas por Paz a la luz de la teoría de la circunstancia de Ortega, lo que, según la autora, permitiría la construcción de un futuro netamente mexicano a partir de la descontextualización y recontextualización de la obra orteguiana en los planteamientos del escritor mexicano y sus ideas sobre la identidad.

Como conclusión cabe destacar la amplitud de miras que componen el volumen reseñado y el alcance que asumen las obras estudiadas por los autores y que construyen un gran mosaico donde la mitología, el pasado, el mestizaje, la intimidad y las migraciones permiten analizar las circunstancias colectivas e individuales de un presente que nos pone toda la realidad al alcance de la mano pero que también limita toda visión periférica que pretenda enfocar a zonas concretas del ser humano. Así pues, sirva esta compilación de investigaciones como una mirada poliédrica que

abarca los tres tiempos —pasado, presente y futuro— de los que el sujeto se vale para ver y verse, conocer y conocerse en un mundo donde la interconexión es el modo de existencia por antonomasia.

Moraña, Mabel. *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021

Autora:

ESTHER SORO

Universidad de Alicante, España

esther.soro@gcloud.ua.es

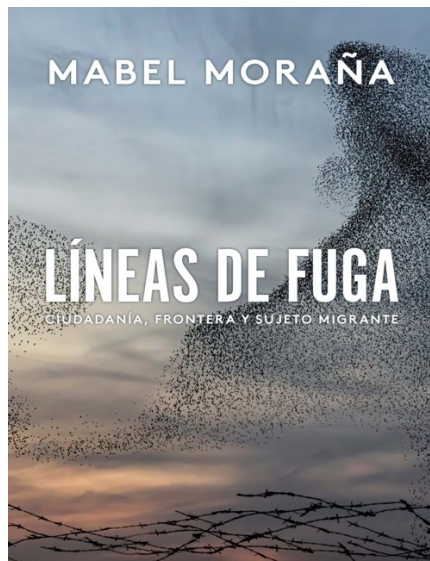
 <https://orcid.org/0000-0002-1674-5985>

Citación:

SORO, Esther. «Moraña, Mabel. *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 190-193, <https://doi.org/10.14198/AMESN.23479>

Resumen:

Reseña de Esther Soro sobre *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante* (Iberoamericana/Vervuert, 2021) de Moraña, Mabel, 803 p. ISBN: 978-84-9192-197-4.



Palabras clave: Ciudadanía; frontera

En el marco de un contexto cada vez más globalizado y golpeado por la violencia, la migración constituye un elemento vertebral para comprender el desarrollo de nuestras sociedades. Identidades líquidas, inestables y móviles que adquieren en la figura del desplazado un idóneo correlato. Precisamente esta cuestión es abordada por Mabel Moraña en su libro *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*, en el que propone una visión del sujeto migrante que, en oposición a la noción de ciudadano, que cimentó la era moderna, se erige como un elemento desestabilizador que ofrece «nuevas formas de concebir y activar lo político más allá de los modelos tradicionales» (p. 18).

© 2023 Esther Soro



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

El volumen, publicado en 2021 por Iberoamericana/Vervuert, se divide en 13 capítulos, que incluyen «Presentación» y «Consideraciones finales», a lo largo de los que la prestigiosa crítica uruguaya se aproxima a la problemática de los desplazamientos territoriales desde perspectivas muy diversas que van desde la política hasta la literatura pasando por la psicología, la historia, la antropología o la filosofía. Esta interdisciplinariedad, que caracteriza gran parte de la trayectoria investigadora de Moraña, posibilita una visión total, pero, al mismo tiempo, detallada y rigurosa del fenómeno migratorio, tanto marítimo como terrestre, que puede concretarse en formas muy diversas: nomadismo, exilio, refugio político, destierro, diásporas, (trans)migración, desterritorialización indígena, etc. A todas ellas atraviesa y une el común sentimiento de orfandad con respecto al lugar de origen, que lleva asociadas emociones y situaciones como el miedo, la exclusión, la nostalgia o la desconfianza. Sin embargo, según Moraña, la posición fronteriza y liminal de los sujetos migrantes, lejos de provocar una verdadera ruptura o fragmentación, posibilita la creación de una nueva figura política y social «que subvierte el orden de la dominación capitalista y neoliberal, rasgando el tejido social y llamando a un reordenamiento radical de sus tramas políticas, sociales y económicas» (p. 24).

Existe en la obra, por tanto, un interés por la creación de una «(po)ética de la migración», que acoge todos los tipos de desplazamientos existentes. Para alcanzar dicho propósito, a lo largo de su trabajo Moraña se sirve de numerosas fuentes bibliográficas provenientes de las diversas disciplinas ya mencionadas —historia, filosofía, antropología, política, etc.—. Este diálogo le permite la construcción de un extraordinario marco teórico que hace del libro un manual indispensable para cualquier futuro análisis sobre el fenómeno migratorio. Al hilo de esta cuestión, es preciso destacar que son los cuatro conceptos que dan título al monográfico, «líneas de fuga», «ciudadanía», «frontera» y «sujeto migrante», los que conducen y cimientan las reflexiones de la crítica. En estrecha vinculación con ellos, en el libro se irán delimitando y definiendo otras nociones que posibilitan, ya no solo la comprensión del tema objeto de estudio, sino de otras muchas cuestiones asociadas a la cultura, la política, la ética, etc. Es preciso destacar, a su vez, que en la investigación se advierte la siguiente estructura interna: en los primeros capítulos observamos el tratamiento y la reflexión acerca de conceptos más generales («sujeto», «nación-Estado», «identidad», «diferencia», «cuerpo», etc.), que sientan las bases para el posterior desarrollo de cuestiones más concretas y específicas sobre los desplazamientos territoriales, como pueden ser el coyotaje, la deportación, la biopolítica, la necropolítica o la doble conciencia.

La construcción de esa «(po)ética de la migración», de voluntad integradora y globalizadora, no impide que, al mismo tiempo, encontremos determinados capítulos centrados en zonas y regiones específicas que, por sus características particulares,

precisan de un análisis más acotado e individualizado, como sucede con los apartados dedicados a la frontera México/Estados Unidos («El muro fronterizo México/Estados Unidos»), Colombia («Desterritorializaciones: el caso de Colombia»), la isla italiana de Lampedusa («Lampedusa y el «nomos de la tierra»») o el Mediterráneo y el Caribe («El Caribe y el Mediterráneo»). A pesar de ello, como destaca Moraña, las movilizaciones territoriales no atienden a delimitaciones espacio-temporales: son inherentes al ser humano y recorren toda su historia. No obstante, destaca algunos hitos como la colonización española en América, que dio comienzo al flujo migratorio transoceánico que perdura hasta la actualidad. La importancia del fenómeno en el territorio latinoamericano se da, asimismo, de manera interna, situación que reflejan los desplazamientos indígenas, cuya complejidad es abordada por Moraña de forma detallada en el apartado «Migraciones indígenas: estrategias de supervivencia y el derecho a la fuga», o las migraciones del campo a la ciudad acontecidas en el Perú durante la segunda mitad del siglo xx y tratadas en «Heterogeneidad, sujeto migrante y entre-lugar».

Además, este tipo de análisis permite el desarrollo de nuevas herramientas y metodologías de trabajo que pueden ser aplicadas al estudio de las diversas disciplinas artísticas. Por esta razón, el arte, en general, y la literatura, en particular, cuentan con un espacio privilegiado dentro de *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. En concreto, Moraña focaliza la importancia del registro de lo simbólico, que nos permite conocer nuevas visiones acerca del papel que la afectividad y las emociones juegan en la configuración de la identidad migrante y que la autora ejemplifica a través del análisis de obras como *Minima Moralia* de Theodor Adorno, *La jaula de oro* de Diego Quemada-Diez, *World Flag Ant Farm* de Yukinori Yanagi o *Flew Over the Void* de Javier Téllez. Si nos centramos en el ámbito de la literatura hispanoamericana, esta cuestión se evidencia en el libro de Moraña mediante el estudio de obras como *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa (en el apartado «Heterogeneidad, sujeto migrante y entre-lugar»), *Andamios* de Mario Benedetti (en «Memoria, “narraciones expatriadas” y el mito del retorno») o *2666* de Roberto Bolaño (en «La frontera como capital simbólico (representaciones)»).

Todo ello nos muestra que, si bien el volumen *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante* es un trabajo perteneciente al campo de los estudios culturales, por lo que su contenido toca a muy diversos ámbitos como son los de la política, la historia, la antropología o la literatura. El volumen de Mabel Moraña se erige, por tanto, como una obra cumbre de los estudios humanísticos actuales que nos ofrece claves para comprender el presente y el futuro de la actual era postmoderna, dentro

de la que el sujeto migrante constituye una alternativa que permite cuestionar y resignificar los valores políticos, sociales, jurídicos y culturales, y proponer formas otras de habitar el complejo mundo actual.

Anna M. Nogar y A. Gabriel Meléndez (eds.). *El feliz ingenio neomexicano. Poesía y prosa, by Felipe M. Chacón*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2021

Autora:

M.^a PILAR PANERO GARCÍA

Universidad de Valladolid, España

mariapilar.panero@uva.es

 <https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

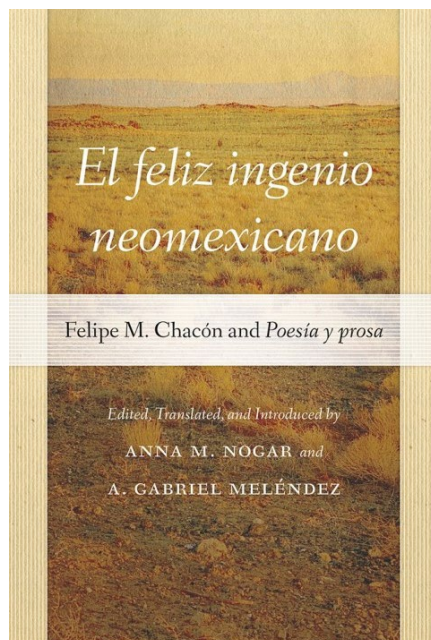
Citación:

PANERO GARCÍA, M.^a Pilar. «Anna M. Nogar y A. Gabriel Meléndez (eds.). *El feliz ingenio neomexicano. Poesía y prosa, by Felipe M. Chacón*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2021». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 194-199, <https://doi.org/10.14198/AMESN.22643>

Resumen:

Reseña de M.^a Pilar Panero García sobre *El feliz ingenio neomexicano. Poesía y prosa, by Felipe M. Chacón*. (University of New Mexico Press, 2021) de Anna M. Nogar and A. Gabriel Meléndez (eds.). 445 pp. ISBN: 780826363275.

Palabras clave: Modernismo; literatura chicana; etnicidad; identidad



Desde hace más de dos décadas la editorial de la Universidad de Nuevo México (UNM Press) apuesta por la serie «Pasó por aquí», nombre que toma de la célebre frase que Juan de Oñate y Salazar –gobernador, adelantado y capitán general de Nuevo México– cinceló en El Morro y que es monumento nacional. El simbolismo del nombre de la colección pauta la reivindicación de numerosos archivos

coloniales –crónicas, cartas, informes militares, administrativos y eclesiásticos– y obras de creación pendientes de recuperación. Con el avance de la colonia se generó una espléndida cultura hispana que ha generado diversos productos artísticos y rituales. Nuevo México perteneció al virreinato de la Nueva España desde 1535 hasta 1821, fecha de la independencia desde la que pasó a formar parte de la República de México. Esta cultura nacida bajo la bandera del imperio español y continuada por México hasta su independencia de la metrópoli, ha sobrevivido en las comunidades chicanas después de la invasión estadounidense (1846-1848).

Dichas comunidades conservan numerosas canciones, cuentos y leyendas, obras dramáticas, sermones y versos de distinta índole en español que sobrevivieron al establecimiento del gobierno norteamericano. El español siguió siendo la lengua en uso familiar y literario para muchos nuevomexicanos (Meléndez y Lomelí, 2012). La colección «Pasó por aquí» también publica nuevas ficciones o reescrituras, con ilustraciones de Amy Córdova, que beban de esta tradición literaria aptas para los lectores infantiles (Lamadrid, 2011; Lamadrid y Estevan Arellano, 2013; Meléndez, 2013; Nogar y Lamadrid, 2017).

Los profesores de la Universidad de Nuevo México, Anna M. Nogar y A. Gabriel Meléndez, ofrecen una edición bilingüe de la poesía y la prosa de Felipe Maximiliano Chacón (1873-1949). El autor, que nació en Santa Fe cuando la ciudad ya pertenecía a los Estados Unidos, escribió en español. Con la transcripción, traducción y dos ensayos introductorios, Nogar y Meléndez hacen accesible al «cantor neomexicano» para los lectores en inglés y ofrecen una edición crítica basada en la primera (Chacón, 1924). Parte de su obra «se ha perdido en el naufragio de la desidia» (p. 91) y otra ya la había dado a conocer por entregas en el periódico *La Bandera Americana* fundado y editado por Néstor Montoya. En 1924, Chacón, que antes se había dedicado al comercio y previamente, entre 1911 y 1918, al periodismo en distintos rotativos tomó a su cargo *La Bandera* donde ejerció de gerente y editor.

La Bandera Americana fue un periódico editado en español que publicaba habitualmente composiciones literarias de autores locales como Eleuterio Baca o de plumas hispanoamericanas como Rubén Darío. Nogar y Meléndez también reproducen el breve «Prefacio» de Chacón y el prólogo de Benjamín M. Read, autor de obras como *Illustrated History of New Mexico*, *Popular Elementary History of New Mexico*, *Sidelights on New Mexico History*, etc. que abren la edición de 1924. Read alaba la obra que prologa por dar «lustre a su Patria en el bello idioma de Cervantes» (p. 85) o dársela «en la lengua de aquellos reyes, los Reyes Católicos, que tan señaladamente contribuyeron al descubrimiento de América» (p. 91) alabando también las poesías de Chacón en inglés.

Esta nueva edición rescata la figura de Chacón olvidada desde 1929, aunque con alguna noticia esporádica desde 1977 hasta que en 1996 Gabriel Meléndez publica el libro *So All Is Not Lost* con la ayuda inestimable de una de las hijas del

autor, Herminia Chacón González. La publicación de la obra del ensayista, historiador, novelista y poeta Eusebio Chacón (Meléndez y Lomelí, 2012), primo de Felipe Maximiliano reavivó el interés por la familia. Al igual que el padre de Felipe, Urbano Chacón, y su tío, Rafael Chacón, los primos tuvieron relevancia política y literaria vinculándose a diversos periódicos. Uno de los ensayos de este libro, «A literary genealogy» firmado por Meléndez, nos brinda información sobre el ambiente intelectual y político en el que Felipe M. crea. Él, como sus familiares antes mencionados, trabaja por la defensa de la cultura hispana en un ambiente socio-político hostil que propicia el enfrentamiento público a través de cartas en la prensa con los rivales.

Describe el precoz quehacer literario de Felipe M. Chacón, pues comienza a escribir siendo un niño de 13 años, y seguirá haciéndolo durante toda su vida adulta, entonces también como activista político. Para Meléndez, el niño da pruebas de un gran talento que se implementará con los años gozando de una excelente reputación como columnista y poeta respetado por personas influyentes y populares en las comunidades hispanas. Lo que estaba en juego y que estas personalidades vieron, era la permanencia de la cultura hispana junto con la anglosajona que se postulaba como monocultura obligatoria. Meléndez da diferentes ejemplos de los apoyos de Chacón como la que le brindó Isidoro I. Armijo, conocido editor de *La Revista de Taos*, subtitulada *Semanario Independiente dedicado á los Intereses del Pueblo Hispano-Americano*:

Following the logic of the times, Chacón's lyric contribution was representative of the highest achievement in the arts. To drive home the point, Armijo dropped the names of poets high in the canon of Western civilization: Virgil and Lord Byron. He then contended that the Spanish-speaking community, the Mexican Americans of the Southwest, should aspire to «la norma respectable de la vida que los pueblos blancos deben ocupar», «en vez de seguirnos gradualmente resblando al nivel del peonaje y la esclavitud al cual nuestro pueblo lenta pero seguramente ha ido caminando en los últimos años» (p. 22).

La profesora Nogar en su ensayo, «Poetics and Their Politics in the Lyric Work of Felipe M. Chacón», analiza la tensión entre hablar un idioma público, el inglés, y el idioma de la tradición y del hogar, el español. Esto sucede en un territorio marcado por la transición política. Afirma que el autor habita un bilingüismo simétrico respecto a los dos idiomas. Este se manifiesta en la escritura derivada del gentilicio neomexicano:

As nuevomexicanos faced challenges to their cultural identity, to their history, and to their religious practice, the Spanish language was another aspect of their existence under constant attack from without; is also served as a metonym for those challenges collectively. Chacón wrote in Spanish and bilingually for readers who were forced to accommodate the English language while their own majority language—Spanish—was being systematically and institutionally erased (p. 29).

El poeta Chacón es un individuo formado que maneja los instrumentos culturales de los nuevos ocupantes del territorio, los anglo-parlantes recién emigrados, sin desmerecer los propios en su calidad de nativo. Sin embargo, su adscripción primaria es para con la cultura hispana. Él es consciente de que su comunidad sufre un proceso deculturador a base de procesos de inmersión y normalización unidireccional. Es cuando utiliza la poesía como plataforma política. Lo hará en algunos poemas de la primera parte, «Cantos patrios y misceláneos», y en la tercera, «Saetas políticas y prosa», reservando la segunda para poemas de corte íntimo y familiar, «Cantos del hogar y traducciones», si bien los poemas de esta parte personal remarcan la adhesión a sus raíces.

Chacón alaba con su pluma a candidatos políticos nativos como Octaviano A. Larrazolo y Adelina Otero Warren, activistas contra el tópico manido de la inferioridad de la «raza» hispana frente a la anglosajona. En el periodo histórico en que Chacón se implica políticamente, aceptan la civilización aportada por los españoles en un sentido amplio, pues la base está en la cultura greco-latina que se exalta junto a la ascendencia ibérica:

«Mi escogido y mis razones» [A Larrazolo] (p. 163)

Que el sol de junio al despuntar apenas
sus rayos en el límpido horizonte,
en ti ha dado un Pericles, cual Atenas,
que el enemigo sin temor afronte;
nos ha dado tu lógica elocuencia,
bello don del «nativo» predilecto,
para destruir la despreciable creencia
del que tacha al latinoamericano
de inferior al sajón por intelecto.
Pues como el cóndor que arrogante sube
a la cúspide altiva de los andes,
tú elevas al «nativo» hasta la nube
con esos timbres de tu mente grandes.

«A la señora Adelina Otero-Warren» (pp. 116-117)

Vástago noble de español linaje,
y más aún, americana pura,
pero ¡qué importa el exterior ropaje
del que amerita distinguida altura!

No es exclusiva la grandeza humana
que no limita con nación ninguna;
del alto cielo su poder dimana
y a quien le place su belleza aduna.

Sin embargo, en la narrativa de Chacón prevalece el prejuicio de la raza aplicado al otro, al nativo americano, que concibe como inadaptado e indómito. Este es categorizado como inferior y, por lo tanto, susceptible de un sometimiento político-social a través distintas políticas en el transcurso de la historia: «But Chacón's patriotic positioning also perpetuates anti-Indigenous tropes, calling out New Mexico's past "luchando con el indio ingobernable". This is not the only instance of anti-Indigenous reference to New México's Native communities in Chacón's poetry, although in disturbing practice conforms with similar narratives of the period» (p. 43). Chacón no cuestiona en su quehacer literario la configuración de los Estados Unidos, sino la posición de los chicanos relegados a la subcultura por el *establishment* patrio.

La poesía de Chacón es modernista, pues refleja la conciencia crítica ante las carencias de la modernización que llegan con la invasión norteamericana del territorio, pero que no encaja en el pensamiento y la sensibilidad hispanas. La vida espiritual de los nuevomexicanos se debe amoldar a las advenedizas ideas de progreso y esta circunstancia genera una quiebra difícil de asumir. Las elites chicanas, al igual que las élites criollas hispanoamericanas, rechazan el espíritu provinciano y se reconocen como agentes de una cultura cosmopolita y refinada. El poeta está en la vanguardia de la literatura de sus contemporáneos y, además, conoce la tradición literaria española. Ambos registros son incorporados a sus poemas y el resultado es una poesía sensorial, plástica, a veces de aparente evasión al pasado histórico.

Meléndez y Nogar cooperan en la traducción al inglés de formas poéticas tradicionales españolas como el soneto, el romance, la lira o la quintilla o versos decasílabos («A mi hija, Josefina») y eneasílabos («A mi hija, Julieta») de raigambre modernista «resucitados» por Rubén Darío. La nueva edición permite a todos los lectores una idea fiel de la pericia de Chacón y del ambiente espiritual y estético en el que escribió. La introspección cargada de ternura y la intimidad de las composiciones familiares conviven con otras expuestas en torno a la vida pública. *El feliz ingenio neomexicano. Poesía y prosa* nos da valiosas claves para comprender la literatura hispanohablante del Nuevo México del periodo territorial donde esta refrenda la etnicidad.

Referencias bibliográficas

- CHACÓN, Felipe Maximiliano [«El cantor neomexicano»]. (1924). *Poesía y Prosa*. Albuquerque: F. M. Chacón.
- LAMADRID, Enrique R. (2011) *Amadito and the Hero Children / Amadito y los Niños Héroes*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LAMADRID, Enrique R. and Juan ESTEVAN ARELLANO. (2013). *Juan the Bear and the Water of Life / La Acequia de Juan del Oso*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- MELÉNDEZ, A. Gabriel. (2013). *The Legend of Ponciano Gutiérrez and the Mountain Thieves*. Albuquerque: University of New Mexico Press. [Bilingüe inglés-español].
- MELÉNDEZ, A. Gabriel and Francisco A. LOMELÍ (2012). *The Writings of Eusebio Chacón*. Albuquerque: University of New Mexico Press. [Bilingüe inglés-español].
- NOGAR, Anna M. and Enrique R. LAMADRID (2017). *Sisters in Blue. Sor María de Ágreda Comes to New Mexico / Hermanas de azul. Sor María de Ágreda viene a Nuevo México*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

NERUDA
con la perspectiva de 25 años

Coordinado por
Giuseppe Bellini
Teodosio Fernández
Hernán Loyola
Selena Pillares
José Carlos Rovira
Enrique Robertson
Luis Sainz de Medrano
Alain Sicard
Paco Tovar

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 6 • Diciembre de 2001 • 1,00€ Pape.

REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA

Coordinado por
Carmen Alemany Bay
Mario Benedetti
Teodosio Fernández
Roberto Fernández Retamar
Ambrosio Fornet
Aurelio González
Remedios Mataix
José Carlos Rovira
Ricardo Velalet

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 7 • Diciembre de 2002 • 1,10€ Pape.

Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY

Carmen Alemany Bay
Luis Bague Quiler
María Bernabéu Martínez
Manuel Fuentes Vázquez
Rosa María Grillo
Jaques Juan Perceles
Ramón F. Llorens García
Paula Madrid Mostaza
Pedro Mendilola Oñate
Xiao Meng
Angel L. Prieto de Paula
Eva M. Valero Juan
Francisco Vilina Garrido

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 8 • Junio de 2003 • 1,1€

REVISIONES DE LA LITERATURA PARAGUAYA

Coordinado por
MAR LANGA PIZARRO y JOSÉ VICENTE PEIRO BARCO

José Carlos Rovira
José Antonio Alonso
María Gabriela Dionisi
Francisco Dorantes
Rafael Duarte
Renée Ferrer
Rosaldy Hincapié
Sara Karlin
Mar Luján Pizarro
Wolff Leuzinger
Rosa Marchevska
Teresa Méndez-Fuoh
José Vicente Peiro
Eda de los Rios
Sonia Stockbauer
Paola Tovar
Rubén Barreiro Sagüer

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 9 • Diciembre de 2003 • 1,1€

RECUPERACIONES DEL MUNDO PRECOLOMBINO Y COLONIAL

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY y EVA M. VALERO JUAN

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 10 • Diciembre de 2004 • 1,1€

CIEN AÑOS DE PABLO NERUDA

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 11 • Diciembre de 2005 • 1,4€

FIESTA RELIGIOSA Y TEATRALIDAD POPULAR EN MÉXICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL Y MÓNICA RUIZ

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 12 • Diciembre de 2006 • 1,4€

EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL VARÓN

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 13 • Diciembre de 2007 • 1,4€

ELENA PONIATOWSKA: MÉXICO ESCRITO Y VIVIDO

Coordinado por ROCÍO OVIEDO con la colaboración de Sara Poot de Herrera


AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 14 • Diciembre de 2008 • 1,4€

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

REVISIONES DE LA LITERATURA PERUANA
(En el IV Centenario de los Comentarios reales)

Coordinado por EVA H. VALERO JUAN




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 24 • Diciembre de 2009 • ISSN 1577-8442

LA MUJER EN EL MUNDO COLONIAL AMERICANO

Coordinado por MAR LANGA PIZARRO




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 25 • Noviembre de 2009 • ISSN 1577-8442

REVISIONES DE LA LITERATURA CHILENA

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY y MARÍA NIEVES ALONSO




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 26 • Diciembre de 2009 • ISSN 1577-8442 (e-ISSN 1585-8351)

CIEN AÑOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Coordinado por FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO y EVA VALERO




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 27 • Diciembre de 2009 • ISSN 1577-8442 (e-ISSN 1585-8351)

INCERTIDUMBRES E INQUIETUDES: LA AMÉRICA HISPÁNICA EN EL SIGLO XVIII

Coordinado por Virginia Gil Amato




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 28 • Diciembre de 2009 • ISSN 1577-8442 (e-ISSN 1585-8351)

CUBA Y EL CARIBE: DIÁSPORA, RAZA E IDENTIDAD CULTURAL

Coordinado por José Gamarrá




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 29 • Diciembre de 2009 • ISSN 1577-8442 (e-ISSN 1585-8351)

TE VOY A CONTAR UN CUENTO. LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN AMÉRICA LATINA

Coordinado por Ramón F. Llorens, Pedro Medellín Ojeda y José Rodrigo Collado



AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 30 • Diciembre de 2009 • ISSN 1577-8442 (e-ISSN 1585-8351)

AMERICA SIN NOMBRE

Teatro breve virreinal

Coordinado por Miguel Zugasti

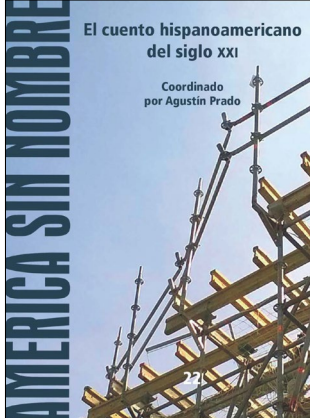


AMERICA SIN NOMBRE

AMERICA SIN NOMBRE

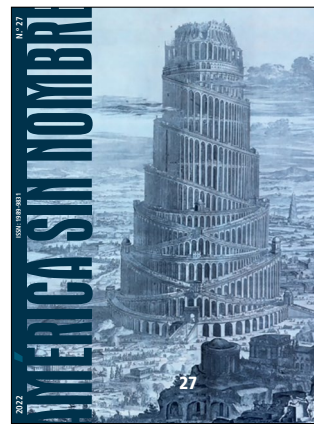
El cuento hispanoamericano del siglo XXI

Coordinado por Agustín Prado

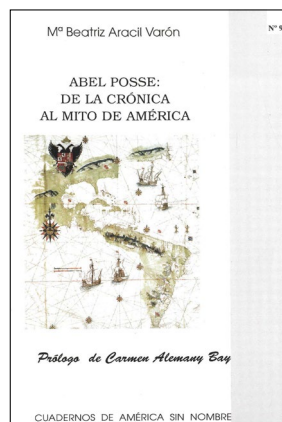
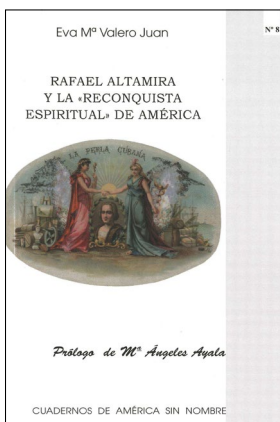
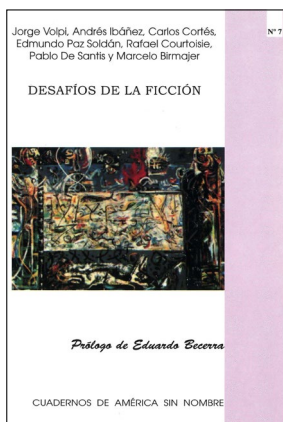
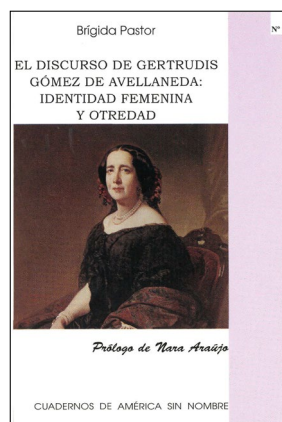
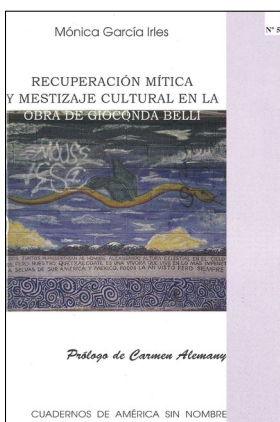
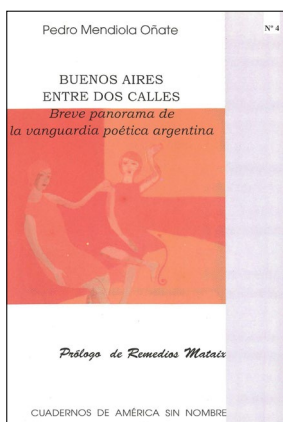
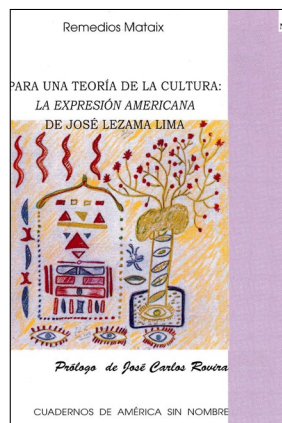
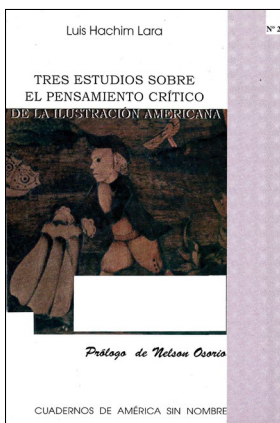
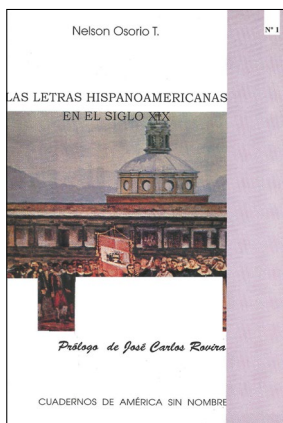


AMERICA SIN NOMBRE

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE




CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ana Pizarro N° 10

EL SUR Y LOS TRÓPICOS
Ensayos de cultura latinoamericana




Prólogo de José Carlos Rouvier

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Hebe Carmen Pelosi N° 11

RAFAEL ALTAMIRA
Y LA ARGENTINA

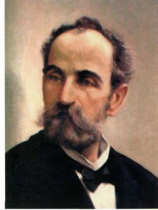


Prólogo de Miguel Ángel de Marco

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María Caballero Wangüemert N° 12

MEMORIA, ESCRITURA,
IDENTIDAD NACIONAL:
EUGENIO MARÍA DE HOSTOS




Prólogo de José Carlos Rouvier

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Carmen Alemany Bay N° 13

RESIDENCIA EN LA POESÍA:
POETAS LATINOAMERICANOS
DEL SIGLO XX




Prólogo de José Carlos Rouvier

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María de los Angeles Ayala N° 14

CARTAS INÉDITAS DE
RAFAEL ALTAMIRA A
DOMINGO AMUNÁTEGUI SOLAR

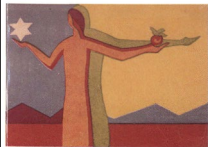


Prólogo de Eva M. Valera Juan

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Pablo Rocca y Génesis Andrade
(editores) N° 15


UN DIÁLOGO AMERICANO:
MODERNISMO BRASILEÑO
Y VANGUARDIA URUGUAYA
(1924-1932)



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

José Manuel Camacho Delgado N° 16

MAGIA Y DESENCANTO
EN LA NARRATIVA
COLOMBIANA




Prólogo de Trinidad Barrera

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N° 17

«HABLO, SEÑORES, DE LA
LIBERTAD PARA TODOS»
(López Albújar y el
indigenismo en el Perú)

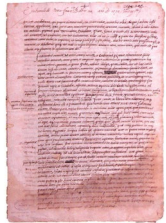


Prólogo de José Carlos Rouvier

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Elena Pellús Pérez N° 18

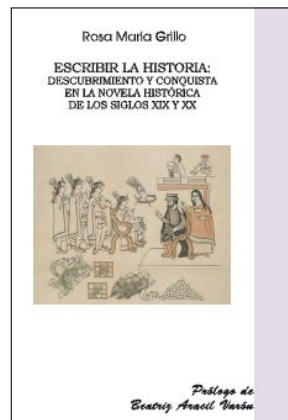
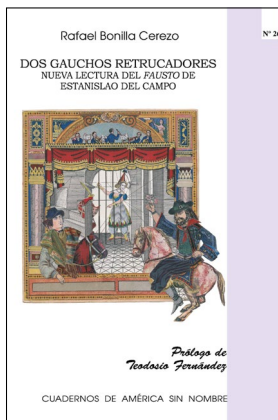
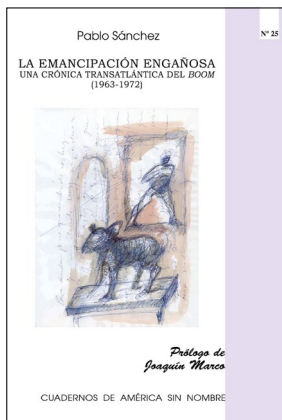
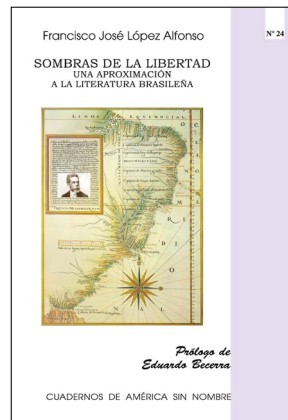
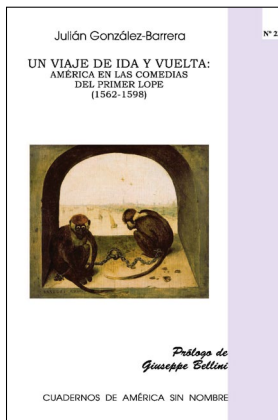
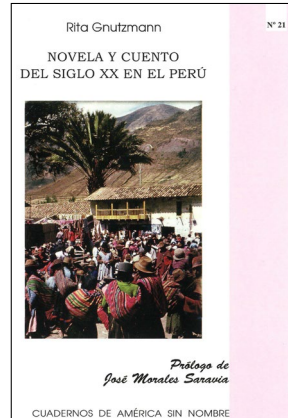
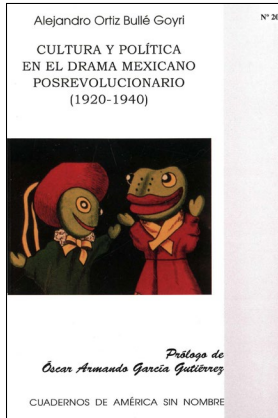
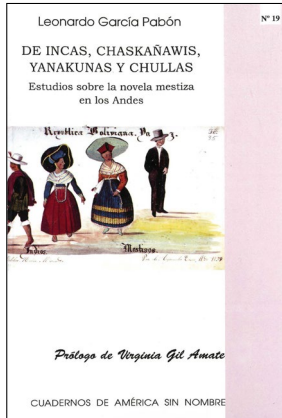
SOBRE LAS HAZAÑAS
DE HERNÁN CORTÉS:
ESTUDIO Y TRADUCCIÓN



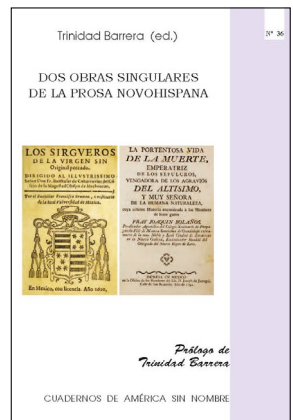
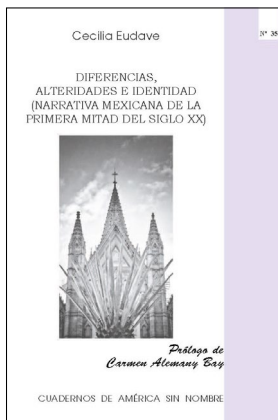
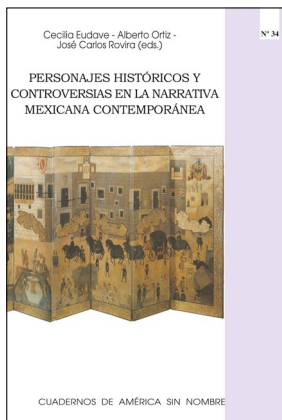
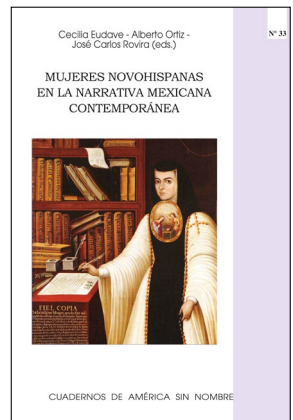
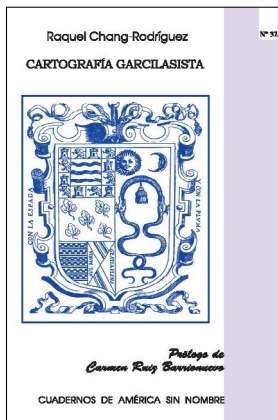
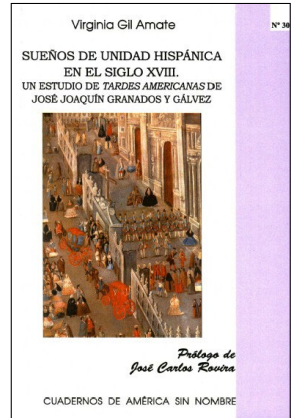
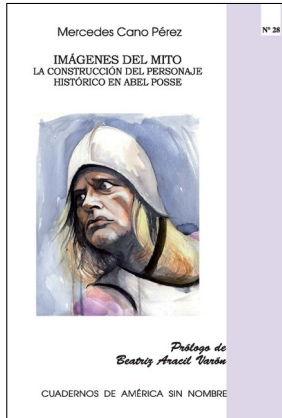
Prólogo de José Antonio Mazzotti

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE




CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N.º 37

MARIO BELLATÍN,
EL CUADERNILLO
DE LAS COSAS DIFÍCILES
DE EXPLICAR




Perteneció a
Mario Bellatín

Prólogo de
Wilfrida F. Corral

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Carolina Peña Núñez N.º 38

FRAY DIEGO DE OCAÑA:
OLVIDO, MENTIRA Y MEMORIA



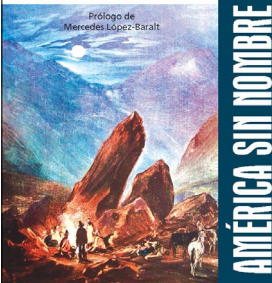
Prólogo de *Elena Altuna*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ivonne Piazza de la Luz CUADERNOS
39

El ciclo serrano de
Mario Vargas Llosa:
Historia de Mayra y Lituma en los Andes

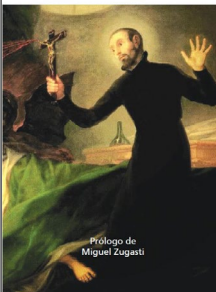
Prólogo de
Mercedes López-Baralt



AMÉRICA SIN NOMBRE

Isabel Sainz Barrián CUADERNOS
40

Poder, fasto y teatro:
la Comedia de san Francisco de Borja (1640),
de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo



Prólogo de
Miguel Zugasti

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carles Cortés Orts CUADERNOS
41

La huella del exilio en la
narrativa de Xavier Benguerel
(Francia 1939, Chile 1940-1952)



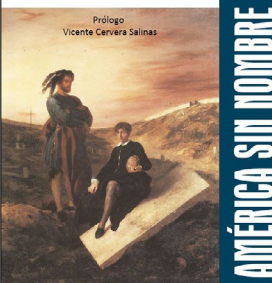
Prólogo
de *Manuel Aznar Soler*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Berta Guerrero Almagro CUADERNOS
42

Certezas de una ilusión
*Hamlet y Don Quijote en
la poesía en prosa de
José Antonio Ramos Sucre*

Prólogo
de *Vicente Cervera Salinas*



AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Ferrús Antón y
Ángela Inés Robledo (eds.) CUADERNOS
43

Voces convencionales:
escritura y autoría femeninas en
Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)

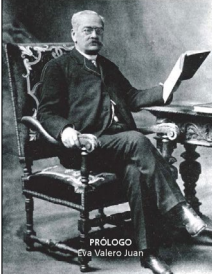


PROLOGO
de *Judith F. de Vidal*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carlos Alberto Pérez Garay CUADERNOS
44

Ricardo Palma:
[Antología de poesía española]. Edición, estudio
preliminar y transcripción del manuscrito




PROLOGO
de *Eva Valero Juan*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y
Lidia Morales Benito (eds.) CUADERNOS
45

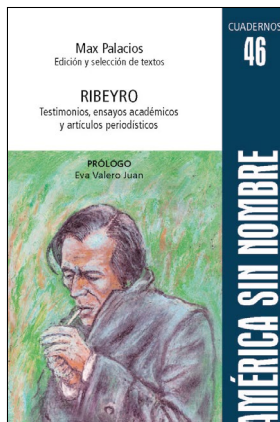
Perspectivas sobre el futuro
de la narrativa hispánica:
ensayos y testimonios



Prólogo de
Carmen Alemany Bay

AMÉRICA SIN NOMBRE

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



Próximo monográfico

**Rutas de autoras judeo-latinoamericanas hacia
un sentido de pertenencia**

**Coordinado por:
E. Helena Houvenaghel y Diana Castilleja**



**Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante**